

مكتبة  
الذنب  
المغربي

نازك الملائكة

# الصَّومِيعَةُ وَالشَّرْفَةُ إِحْمَرَا

دراسة نقدية في شعر علي محمود طه

دار العلم للملايين

الصومعة والشرقة الحمراء



هاك الملائكة

# مكتبة

الصومعة والشرفة الحمراء

دراسة نقدية في شعر علي محمود طه

دار العالم للملايين

ص.ب ١٠٨٥ - بيروت

تلفون: ٢٢٤٥٠٢ - ٢٧٠٢٧٠٢٩١

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الثانية

شباط (فبراير) ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م

بيروت - لبنان

## مقدمة الطبعة الثانية

بقلم المؤلفة

صدر كتابي هذا عام ١٩٦٥ من معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة وقد كلفني بإلقاء محاضرات على طلبته في موضوع أختاره . وقد اقترحوا عليّ أولاً أن أكتب في الموضوع الشائع « تجرّبي الشعرية » فاعتذرت لأنني كرهت أن أدخل قاعة الدرس وأحاضر الطلاب حول نفسي ، وإنما رأيت أن أكتب عن الشاعر علي محمود طه الذي أعجبت به في أوائل حياتي الشعرية . وكنت قد عشت مع شعره سنوات كثيرة من صباي فأنا أعرفه معرفة موسّعة ، ولي حوله آراء مفصلة فمن القين أن أحرم نفسي فرصة تأليف كتاب عنه أريق فيه على الورق كل ما يحشده ذهني من آراء وأفكار وانطباعات . وهكذا عكفت خمسة أشهر غريّف سنة ١٩٦٤ وألفت هذا الكتاب .

وكان كل المطلوب مني لمعهد الدراسات العربية أن ألتقي ثمانى محاضرات . غير أنني أثرت أن أولّف كتاباً كاملاً فيه دراسة مكتملة لشعر الشاعر . وقد آتني أن معهد الدراسات حين طبع الكتاب جعل عنوانه « محاضرات في شعر علي محمود طه » لأنّ انتاجي هذا لم يكن مجرد مجموعة من المحاضرات غير

للمرابطة ، لا يشدّها سوى كونها تناول شاعراً بعينه ، وإنما كان كتاباً مبدئياً له صفة التماسك والبناء الفكري والتسلسل ، وفيه البحث والاستفراء والاستنتاج والدراسة التحليلية الصابرة وغير ذلك مما هو صفات الكتاب المؤلف دون المحاضرات العابرة . والواقع أنني ، بعد أن ألفت الكتاب ، اخترت منه للطلبة جانباً صغيراً عملاً ثماني محاضرات ، ثم أسلمت الكل الكامل إلى المعهد لطبعه في سلسلة منشوراته .

كان عنوان الكتاب إذن مختاراً لكي يتمشى مع عناوين سلسلة الكتب التي يطبعها المعهد . ولم أكن حرة في اختيار تسمية أدبية أصيلة له ، تتميز بالتعبيرية العالية وتشخص عقدة الكتاب والعمود الفقري للفكرة فيه . ومن ثم فقد بقي - في نظري أنا - بلا عنوان ، لأن قولهم « محاضرات في شعر علي محمود طه » ليس عنواناً . وكنت أحب أن أسمى الكتاب « الصومعة والشرقة الحمراء » وهي تسمية تشخص ظاهرة خطيرة في شعر هذا الشاعر هي أنه بدأ حياته الشعرية بالتهامات روحية ملأت ذهنه خلالها أفكار فلسفية منقومة ومشاعر صوفية كانت تأخذ بذهنه حتى وهو في حضيض العاطفة المشتعلة ، وهذا ما رمزت إليه بكلمة « الصومعة » . بينما تعبّر « الشرقة الحمراء » عن المرحلة التالية من حياته حين اتجه إلى اللهو والعبث هارباً من روحانيته بمقدار ما استطاع ، متوقفاً إلى حدّ ما عن التفكير في ( الزمن ) و ( الأصماق ) والأغوار والمعاني الروحية . والواقع أنني انتزعت فكرة ( الصومعة ) من شعر علي محمود طه في مرحلته الأولى حيث يقول :

يا كعبة لخيالاتي وصومعة رثكت في ظلها للحسن آياتي

وفيه عبّر عن موقفه الخائش من فكرة الجمال التي كان يمنحها التجريد كما سيأتي . كما قطعت تعبير « الشرقة الحمراء » من قوله في قصيدة جميلة من شعر المرحلة الثانية مخاطب فتاة جميلة تنام عارية تحت ضوء القمر :

## فردتي الشرفة الحمراء • دون المصنع الأسفى

فالعنوان كله متروك من شعر الشاعر لكي يمثل النقلة العجيبة التي مرت بها حياته .

ولسوف يجد القارئ أن تفسيري لهذه النقلة يختلف كل الاختلاف عن تفسيرات الأدباء الذين درسوا علي محمود طه قبلي ، ولم أكن أعرف منهم عام ١٩٦٤ غير الدكتور شوقي ضيف في كتابه « الأدب العربي المعاصر في مصر » ، والدكتور محمد مندور في كتابه « محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي » حيث اطلمت علي كتابيهما القيمين . وبعد أن صدر كتابي هذا عام ١٩٦٥ وقع في يدي كتابان آخران تناولوا علي محمود طه أحدهما كتاب أنور المعداوي « علي محمود طه الشاعر والإنسان » ، والآخر كتاب المحامي سهيل أيوب « علي محمود طه شعر ودراسة » . وقد تصفحتهما ووجدت أن المؤلفين القاضيين يتجهان في تفسير النقلة ما يشبه مذهب الدكتور محمد مندور ، فإن علي محمود طه ، عندما جمعاً ، مخلوق بطبعه القطري للهو واللعب وهو كما نص مندور « أبعد ما يكون عن الروحانية » .

والواقع أن أنور المعداوي يزيد فيفسر المرحلة الروحية الأولى من حياة الشاعر بأنها حرمان اضطراري ومظاهر رومانسية لا أكثر ، فالروحانية — في رأي المعداوي — لا تلاثم طبيعة علي محمود طه أصلاً وإنما هي التواء صارت إليه نفسيته عندما خضع للقيود التي تفرضها عليه بيئة « المتصورة » المتزمنة التي عاش فيها . إن ما اعتبرته أنا مظهر أصالة وتفرد وجمال في شخصية الشاعر قد لاح لأنور المعداوي وقوعاً في الالتواء والسلبية بسبب الحرمان وقيود المجتمع . يقول أنور أن ( علياً ) كان في المرحلة الأولى من عمره مبتلياً بحب امرأة واحدة يخلص لها ثم يضيف قائلاً :

« إن المحبة التي لا يعرف إلا امرأة واحدة أشبه بالرجل الذي لا يملك إلا حجرة واحدة هي بالنسبة إليه كل الملجأ أو كل الملاذ » .



ثم يأتي بتشبيه ثانٍ أسوأ فيقول :

« لقد كان علي طه في حبه الروحي الأول مثال الرجل الذي لم يلقَ على المائدة غير صنف واحد من الطعام ، أو الرجل الذي لم يكن له مأوى في الحياة غير حجرة واحدة . وكان في حبه الجسدي الأخير مثال الرجل الذي جالس إلى المائدة الحافلة أو الرجل الذي تنقل في البيت الكبير بين شتى الحجرات . »

ومعنى هذين التشبيهين يبدو لي معنىً غير إنساني ، فإن الإخلاص لحبيب واحد يلوح لأنور المعداوي مظهر شعور مكبوت ، ولا تكون الحرية عنده إلاّ عندما ينتقل الانسان من امرأة إلى امرأة في وقت واحد دونما عواطف حقّة تكهرب نفسه وتجعل منه عباً والحماً . وإذا بسطنا هذه الفكرة أصبحت تعني أن الأصل في العاطفة الانسانية هو اللهو والعبث والمجون ، أما الوفاء لحبيب واحد فهو التكلف والانحراف . وهذه نظرية خطيرة حرية بأن تقتل إنسانية الانسان وتسلمه لقلّة الاحساس والتوضي والمرض والجريمة . لا بل إنها تهدم المجتمع وتقوض أسس الحياة العائلية نفسها .

ومهما يكن من أمر فإن نظرية المعداوي تنتهي إلى أن طبيعة علي محمود طه هي العبث والمجون والأهواء والتنقل بين بنات الحري طلباً للذمة الحسية وذلك ما أخالفه كل المخالفة . وقوام فكري أن هذا الشاعر كان روحانياً في أساس طبعه ولكنه انحرف لأسباب تكمن في حياته النفسية ، وينبغي لنا أن نبحث عنها . وقد يكون الدليل البارز على هذا أن شعر علي محمود طه الروحاني هو أجمل شعره وأكمله بالمعنى الفني وفيه العمق والخصوبة والأبعاد الفكرية الشاسعة . فما كاد يصل إلى أوروبا ويفرق في الجنس والجسد حتى أصبح شعره في مستوى الجنول وليالي كيلوتيرا وهما قصيدتان سطحيّتان لا أغوار لهما ولا صور فنية فيهما ولا عاطفة حارة .

ولو سمحت لنفسي أن أناقش تشبيه أنور لقلت إن حبّ امرأة واحدة لا يشبه أن يحيا الانسان في غرفة واحدة يطبخ فيها وينام ويقرأ ويغتسل ، لأن

المرأة الواحدة ليست محدودة ضيقة مسطحة كالغرفة وإنما منحها الله المقدير شخصية سرامية وذعناً عميق الأغوار وثقافة وحرارة . إن المرأة حية بينما الغرفة موات جامد لا ينض فيه . المرأة شائعة ، ونفسها امتدادات لا نهاية لها وهذه عظمة الانسان الذي خلق الله فيه أغواراً لا تُسبر ولا يُنقذ إليها .  
المرأة إنسان وفي هذا الانسان قال الشاعر في ابداع :

وحسب أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر

للك نحمد علي محمود طه قد نظم أبداع شعره عندما كان يحب أنثاة واحدة يعيش لها بكياته . وهذا الحب قد كهرب مواهبه حتى أضاعت واكترت ثمرة حية لها اللون والعطر وعذوبة المذاق .

أما لماذا انحرف علي محمود طه عن روحانيته الأصيلة ، فهو سؤال لا أمك أن أجيب عنه ، لكنني أحتاج إلى أن توضع بين يدي سرية حياة موسعة عن الشاعر لا أراها قد كسبت حتى الآن . أقول هذا دون أن أستطيع الحصول على كتاب جديد قرأت عنه عنوانه « علي محمود طه حياته وشعره » فقل مؤلفه نقي الدين السيد قد قدم لنا سيرة ضافية للشاعر تفننا في التنازل إلى السر الذي يكمن وراء شعره .

والواقع أن أنور المندلاوي مثل محمد مندور في أنه وضع النظرية أولاً ثم جاء بشعر الشاعر وضغطه ضغطاً شديداً بحيث يلبس النظرية الضيقة . ولذلك نجد في شعر علي محمود طه - عبر حياته كلها - اتجاهات روحية وفكرية واضحة تدل على احتمال فساد هذه النظرية المتداولة في السوق الأدبي . مثال ذلك أن أنور ، بعد أن أخبرنا أن الحب الروحي الأول ما كان إلا حرماناً وجوعاً وعطشاً اضطرارياً كما لو عاش انسان في غرفة واحدة ، عاد بعد ذلك يستشهد بأبيات من شعر ( علي ) في مرحلته الأولى ظاناً أنها تبهر عن هذا الحرمان وتؤيد رأيه . والأبيات كما يلي والشاعر فيها غاطب قلبه :

وصحوت من وهم ومن غيب  
فلذا جراحك كلهن دم  
لجئت عليك مراة القتل  
ومشى يحز وتينك الألم  
والأرض ضائق فضلوها الرعب  
وعكت فلا أهل ولا سكن  
حال الهوى وتفرق الصحب  
وبقيت وحدك أنت والزمن  
وصرخت حين أجنتك الليل  
مترداً تحتك التار  
وبدا صراحك أنت والعقل  
ولأتمما بحر وإعصار

والحق أني لا أفهم كيف ظات المداوي أن يلاحظ المعاني الفكرية العميقة في هذه الأبيات . فالشاعر يقول لقلبه « وبقيت وحدك أنت والزمن » ويقول له « وبدا صراحك أنت والعقل » فالمشكلة هنا أبعد من مجرد حرمان من جسد المرأة كما يريد أنور أن نستنتج . ذلك أن الشاعر يحس عقله « اعصاراً » بكل ما في هذه للكلمة من عنف وحدة . وهذا القلب يحياه الزمن الذي هو بعد صميم له انشاع الفلقة وامتداد الفكر . ثم إن الأبيات تحملنا عن وجود صراع بين القلب والعقل ، ومعنى هذا الصراع عندما نقوله أن الشاعر يجد الجسد بين يديه - في مرحلة الروحية - ولكن عقله يسوقه إلى العالي عليه ورفض الانغماس في حماته ، وذلك سر الصراع . وفي شعر الشاعر أدلة على هذا فإن له من شعر المرحلة الأولى قصيدة كبيرة الدلالة عنوانها « مدح مغنية » فيها تعرض المغنية عليه جسدها قائلة :

ولك الليلة التي جمعتنا فاحتمها حتى يلسوح الصباح

ولكن الشاعر يرفض عرضها متعالياً على الرغبة الحسية ، قائلاً إنه يكفي من الربيع بشواه ، وأنه شاعر صوفي لثروة يتمنى قلبه في هوى « الحسن » ويرفضه ذلك إلى خلود « الروح » . هنا كان الجمال قيمة فكرية تسوق الشاعر إلى الفناء فيه ويؤدي ذلك إلى خلود الروح . فهل نقول بعد هذه

التقصيدة أن ( حلياً ) كان يظهر بمظهر الروحانية في مرحلته الأولى لمجرد أنه لم يجد الحسد ؟ على العكس ، هاهو يرفض الحسد ويخترنا صراحة أنه كان مبدئياً له فأتى وارضع فوقه . ومثل هذا الموقف لا يأتي من شاعر جسدي التزعة محروم من المرأة ، وإنما يشخص بدءاً فكرياً وأزمة روحية يعاني منها الشاعر . ومثل هذه التناقض الروحية والسطور الفكرية مبثوثة في شعر علي محمود طه حتى في قصائده الحسد التي بدأت في حياته بعد أن بلغ السادسة والثلاثين من العمر ، لا الثلاثين كما ذهب المدادوي .

ومؤدى القول أننا كنا نتمنى على الباحثين متطور والمدادوي أن يفسروا وجود الجانب الروحي في شعر علي محمود طه بدلاً من أن يصوغوا نظرية أبيقورية جسدية اعتماداً على الجانب الآخر وحده .

أما الباحث سهيل أبوب فقد كتب يقول عن علي محمود طه :

« أما المرأة فهي — عند الشاعر — لغة جسدية . ومن قراءة سريعة لشعره في المرأة نرى أنها كانت في معظم قصائده من راقصات الحان أو الفئات أو بائعات اللثة » .

وقال في موضع آخر من دراسته الموجزة :

« وشاعرنا أكثره هيامه وشغفه بالفئات وقضاء لياليه الحمراء بين أحضانهن وفي متدبائهن بجيد وصفهن » .

ولن أنكر أن هناك جانباً مقبولاً فيما يقوله سهيل ، فإن شعر علي محمود طه نفسه يشهد بين أيدينا سؤالاً وقد يحبطنا توهم وجوده كما حدث لمتطور وأنور . ولكن الموقف الشامل السليم يقتضي أن ننظر في الجانبين معاً : جانب الصومعة ( المرحلة الروحية ) ، وجانب الشرقة الحمراء ( المرحلة الحسدية ) ، فلا ننكر أياً منهما وإنما نصوغ نظرية نقدية وتفسيرية تستوعبهما معاً . النظرية لقبولة هي التي تلاحظ كلا الجانبين في شعر علي محمود طه وتحاول أن تصل

إلى حكم شامل يعتبر تفاصيل الموقف كلها .

والذي يبدو لي أن ارتقاء الشاعر في أحضان بالعات الهوى والفواتي كان هرباً نفسياً من شيء ما يكمن في حياة الشاعر الواقعية . ولذلك لا يكون من الدقة أن نعارض إلى القول مع الدكتور منلور بأن علي محمود طه كان أبعد ما يكون عن الروحانية وذلك لأن شعره الكثير يناقض هذا الحكم في حالات كثيرة وإن كان يشير إلى وجوده في حالات أخرى . ومهما يكن من شيء فليس من طريقي في النقد والقرينة أن أصرخ حكماً على حياة علي محمود طه اعتمد فيه على شعره وحده ، لأنني أعلم أن الشاعر - كل شاعر - قد ينظم أحياناً قصائده لا يهدف منها إلا إلى تعظيم نفسه ، انتقاماً منها على آلام سببتها له . وأعرف فتاة من صديقاتي كانت شبه مخطوبة لشاب يادها الحب ، وفي ذات يوم اكتشفت أنبه شرب قلعح خمر وكانت تحفّت الخمر مقناً بالنا فسامعا ذلك وجرح احساسها ، وكانت النتيجة الآتية أن حبسها بات في نظرها ملوئاً ومقط مقوفاً شيناً فألفت فكرة الزواج ورفضت أن تقابله ثانية . وما كادت تمر الأشهر حتى بدأ ذلك الحب يكبر في نفسها ويكبر ، وبدأ التلم يلدغ ضميرها لأنها أسامت إلى من تحب وحرمته من السعادة لمجرد قلعح خمر واحد شرهه . وعندما اشتدت أوجاع الندم في نفسها ذهبت وشربت هي نفسها قلعح خمر . وكانت تحس أنها تعاقب نفسها بذلك على ما أجرت في حق حبيبها . وبعد شرب هذا القلعح أحست الفتاة أنها أصبحت ملطخة مثله فهي الآن على مستوى واحد معه وبذلك انضمت من نفسها أشنع انتقام . أو لنقل إنها لوكت طهرها - في نظر ضميرها - وكلفت مثلها العليا لتنظم من ذاتها المثالية التي سالتها إلى اضاعة من محبة .

بعد أن رويت هذه القصة الواقعية : أجرؤ فأسأل : ماذا تراءنا نصل إليه من استنتاجات لو أننا عرفنا واقع الحياة النفسية التي حلها علي محمود طه ؟ إن بعض معارف الشاعر قد حدثني أنه كان يحب فتاة يونانية في أول حياته

بالمشورة وان ذلك الحب كان محروماً . فمن يضمن لنا أن الشاعر حين انقطع  
 إلى أحضان القواني وباتعات الحسد لم يكن يحس أنه يستحق من تلك الفتاة التي  
 جرحته إحساناً ؟ ولعل الحبيبة كانت مثالية روحانية طاهرة فأراد ( علي )  
 أن يؤذيها ويصلبها بالوقوع في الرذيلة والإثم ؟ ألبست مشاعر النفس الانسانية  
 شديدة التعقيد بحيث تصدر منها أغرب أصناف السلوك ؟ إن هذه التحليلات  
 مني ليست جرماً ولا حكماً ، وإنما هي مجرد لافتات على الطريق تنير بين  
 أيدينا أسئلة واحتمالات ممكنة في التفسير ، بحيث يصبح من المعقول أن يصاغ  
 حكم يدخل في حاسبه جانبي علي محمود طه كليهما : جانب الصومعة وجانب  
 الشرقة الحمراء . وكل حكم يتجاهل أحد الطرفين لا يكون شاملاً ولا سليماً  
 ولا مقبولاً .

نحن إذن بازاء حاجة كبيرة إلى أن تكتب سيرة مفصلة لعل محمود طه ،  
 تعتمد في استقاء المعلومات على أقرب الناس إليه من أهل وأصحاب ، وترتكز  
 إلى رسائله الشخصية التي كان يكتبها إلى أصدقائه ، كما تقوم على التحليلات  
 السايكولوجية والتراصة الاجتماعية . وهذه السيرة ستتناول أيضاً ما كان الشاعر  
 يقرأه من كتب ، ومن يدري ؟ لعل الثقل من الصومعة إلى الشرقة الحمراء  
 مجرد ظاهرة فكرية نشأت عن وقوع الشاعر في قراءة الفلاسفة الاباحية ،  
 وهو أمر يحدث أحياناً لكاتب من الأدباء ، فيتحول من ارتكاز إلى ارتكاز  
 جديد بغير تحط شعره وتفكيره تنويراً كاملاً . والنفس الانسانية عميقة الأغوار  
 بحيث لا يسهل فهم دوافعها ، كما أن التحولات النفسية تحدث ملفوفة في  
 غموض شديد ، عبر سنوات طويلة وتأثيرات واقعية كثيرة معقدة . إن  
 لأهملق الإنسان حدوداً شاسعة لا يسبر غورها بحيث يصعب علينا أن نحكم  
 عليها حكماً عاجلاً لا تأمل ورامه . ولكم أغنى أن يروى بعض نقادنا  
 للفن بصياغة التخيلات ، قبل أن يدمغوا الشاعر الذي يدرسونه بحكم  
 جازم ، صاحب ، جارف . ولقد ذهبت أنا نفسي ضحية لهذا الإنذفاع أحياناً

فصيح حولي سباج عالي من القرضيات الخيالية . ولست أشك في أن سواي من الشعراء قد تعرضوا لمثل هذا القلم أيضاً ، فلهبوا طعماً سهلاً لنظرية هوجاء ، لا يعرفون لها أساساً في حياتهم .

• • •

وعندما بدأت بتأليف هذا الكتاب شعرت بالنجوة الكبيرة تطل عليّ من شعر الشاعر وأحسست أن على أصدقائه أن يبادروا إلى التعاون في كتابة سيرة حياته . وحيرتني أسئتي الكثيرة المتعلقة بما وراء شعر الشاعر من وقائع فجلست أفكر ماذا أصنع لسدّ الثغرة ، فخطر لي أن أكتب رسالة إلى الشاعر الاستاذ صالح جودت وليد المتصورة وصديق الشاعر وزميله منذ شبابه الأول ، أسأله فيها أن يمدني بالمعلومات المطلوبة من سيرة حياة الشاعر . وجلست وكتبت هذه الرسالة وأرسلتها إلى صالح جودت ، ورحت أنتظر جوابه ، ومرّ الوقت وأنا لا ألقى جواباً . وضجّة ظهر لي أن الشاعر صالحاً قد نشر رسالتي في إحدى صحف القاهرة دون أن يكلف نفسه عناء الردّ عليها ، مع أنني أخبرته في الرسالة أنني أولف كتاباً عن صديقه علي محمود طه واحتاج إلى معلومات تعينني على تفسير الظواهر المحيرة في شعره . وقد لاح لي أن من الخروج على أصول الرسائل أن يعدّ أديب إلى نشر رسالة دون أن يستأذن كاتبها في ذلك . فالرسائل أمانات وليس من حقنا أن ننشرها إلا بعد الحصول على إذن من كاتبها ، ذلك حتى عندما تكون الرسالة أدبية وغير شخصية مثل رسالتي إلى صالح جودت . وفي القرب يتخرجون من نشر الرسائل حتى بعد وفاة كاتبها ، وفي هذه الحالة يلجأون إلى أقرب الناس إليه ويستأذنون في النشر ظانين لم ينسوا أن يدرجوا في كتابهم الشكر والتقدير لذلك القريب على إذنه لهم في نشر رسائل الأديب المتوفى . كل هذا جعلني حائرة على الشاعر صالح جودت ، على شيتين : أولها عدم رده عليّ رسالتي ، وفي هذا الصنب يشاركني صديقه علي محمود طه رحمه الله ،

وثانيهما نشره لما وكلها كانت مقالاً أدبياً أرسلته إليه للنشر . ويوسفني أن رسالتي هذه غير موجودة بين يدي الآن فقد كنت أتوي أن أدرج نصها في هذه المقدمة ليدرك القارئ حرصي على معرفة سيرة علي محمود طه لتكون الخلفية النابضة وراء كل استنتاج قلدي وقعت فيه .

ومهما يكن من أمر فإن كتابي هذا ليس دراسة لحياة الشاعر بحيث يقع عليّ أن أقوم بكثير من البحث عن تفاصيل سيرته ، وإنما أتناول شعره في دراسة نقدية خالصة ؛ غير أن أعامت النقد الأدبي قلما تفرغ من الحاجة إلى الانكسار إلى سيرة الشاعر فإن الخطيئ يكادان يتبدلان أحياناً حتى يصبحا خطأ واحداً .

وما يتصل بنشر سيرة الشاعر محاولة دور النشر أن تطبع شعره كله وتضمه بين يدي القارئ العربي بعد أن تقدمت الطبقات السابقة التي ظهرت خلال حياة الشاعر . ومن هذه المحاولات : المجلد الذي أصدرته دار العودة وقد حاول مديرها الشيخ السيد أحمد سعيد محمدي أن يضمن المجلد كل ما نشر للشاعر . ولذلك سافر إلى مصر وزار عائلة علي محمود طه محاولاً الحصول على نسخ من مجموعاته الشعرية . ولكنه لم يستطع تحقيق شيء من ذلك وعجز عجزاً كاملاً عن الوصول إلى هذه المجموعات . وصدف أنه زار الكويت بعد ذلك فقصّ عليّ القصة وشكا من عدم وجود نسخ من المجموعات لدى معارف الشاعر والمسجين به في الوطن العربي . وعند ذلك قلت له : « لا عليك . إني سأعطيك نسخي أنا من مجموعاته الشعرية لتضعها بين فكي المطبعة . وأنا عارفة أنكم بهذا ستزقون نسخي من الطبقات الأولى لشعر علي محمود طه ، ولكنّ حزائي أنني أسدي خبطة للشاعر بعد موته » وأقوم بشبه واجب مفروض عليّ نحوه ما دام أحد الشعراء القليلين الذين تأثرت بشعرهم في أول حياتي الشعرية . وقال لي أحمد سعيد : « إنك قد أسديت إليه بدأ بتأليف كتاب عنه بالأسس » واليوم تسدين إليه بدأ جديدة بالمساعدة على طبع ديوانه .



وبعد سفر أحمد سعيد أرسلت إليه رزمة بريدية فيها مجموعات حل محمود طه الست : « الملاح الثالث ، وليالي الملاح الثالث ، والشوق العائد ، وأرواح وأشباح ، وزهر وخمر ، وشرق وغرب » وكانت تنقص هذه المجموعة مسرحيته « أغنية الرياح الأربع » الموجودة مع سائر كتب المسرح في مكتبي ببغداد بينما أنا أشتغل حالياً في جامعة الكويت . ولم يخطر على بالي أن أحمد سعيد لا يعرف شيئاً عن هذه المسرحية ، وإنما فوجئت به بعد أن أهدني دار العودة نسخة من للمجلد المطبوع وإذا هو خال من المسرحية . خال أيضاً من القصائد التي وردت في كتاب « أرواح شاردة » للشاعر . وأسفت لذلك أشد الأسف ، واعترااني إحساس بالتقصير نحو الشاعر فقد كان عليّ أن أكتب إلى دار العودة بأن هنالك كتابين آخرين له ، وعليها أن تحصل عليهما من مصدر آخر غيري قبل طبع الديوان . ومهما يكن من أمر فلأمول أن يعاد طبع هذا الديوان في مجلدين تدرج فيهما المسرحية والقصائد الناقصة ليكمل شعر الشاعر بين يدي القاريء العربي .

. . .

وقبل أن أتم هذه المقدمة أحب أن أشير إلى ما وقع من أخطاء مطبعية كثيرة في الطبعة الأولى من هذا الكتاب ( ١٩٦٥ ) . وسبب ذلك أنه طبع في القاهرة بينما أنا في بغداد فلم يتح لي أن أشرف على طبعه . وقد وكلت إدارة معهد الدراسات العربية العالية تصحيح التجارب المطبعية إلى انسان ما لم أهرفه حتى الآن . وسرعان ما وصلتني النسخة الأولى من للكتاب فإذا فيها عدد ضخم من الأخطاء لا يقل عن أربعمائة غلطة . وكان أشد ما غاظني في الموضوع أن هذا المصحح لم يبين حدود واجبه الذي نيط به وإنما خيل إليه أن جزءاً مما عليه أن يصحح للمؤلف نفسه الأخطاء التي توهم وجودها في الكتاب . دون أن يظن لي أن واجب مصحح ( البروفات ) لا يزيد على أن يراجع النص المطبوع على أساس النص المخطوط بقلم المؤلف فيصحح

أخطاء المطبعة التي لا يرضاها المؤلف ويكون هذا التصحيح مستثلاً إلى النص الذي كتبه المؤلف .

وعلى أساس هذا التهم الغالب راح المؤلف المذكور يبحث بنصره أنا . مثال ذلك أنه شطب الفعل « ساهم مساهمة » حيثما وجدته وأحاله إلى الفعل الغالب النافع « أسهم إسهاماً » وأنا أمت هذا الفعل الثاني ومن المستحيل أن أَرْضَى لنفسى الوقوع في استعماله . إن بيني وبينه عداوة قديمة أساسها غلطته ، وبعضها يرجع إلى مزاج لغويّ عندي . ولذلك اغتضت أشدّ الغيظ حين وجدته يرد رغباً عني في كتابي . وقرأ القارىء العربيّ المطبع فلا يحضر له أن هذا الفعل الغالب مما أتحمه المصحح وإنما ينسب الخطأ إليّ أنا . ولكنّ هذا المصحح أوقفني في أخطاء أظنّ قد كتبت في ص ٣١٧ « فإن كلنا المرحيتين » معربة كلنا المضافة إلى اسم ظاهر بالحركات المقدّرة على الوجه الصحيح ، فشطب المصحح العلامة لإعرابي وكتب مكانه « فإن كلتي المرحيتين » واتّصاً في وهم جاهل حول إعراب ( كلتا ) ظانّاً أنّها تعرب بالحروف حتى وهي مضافة إلى اسم ظاهر . مع أن الصواب الذي يعرفه حتى تلاميذ المتوسطة أنّها لا تعرب بالحروف إلّا إذا أُضيفت إلى ضمير « كلتيهما » . وقد أوجعني أن يضع هذا الخطأ في كتاب لي بينما أنا أرفض لتلاميذي أن يسقطوا في مثله .

ومضى مصحح التجارب المطبعة في شغلته فإذا هو يترّ على قولي في ص ١٦٧ :

« فإن وحدة التضميلة فيها ، مما يسهل السرد ويضفي نفحة شعرية على السياق ، ويلوّن الأحداث » .

فراح يشطب أفعالي « يسهل ويضفي ويلوّن » في جراءة لا نظير لها ، ويكتب مكانها أفعالا فاعلها موثّق حتى أصبحت العبارة شبيهة في غلطها كما يلي : « فإن وحدة التضميلة فيها مما يسهل السرد وتضفي نفحة وتلوّن » .

وأساس الخطأ الذي وقع فيه هذا المتعلم أنه ظن الضمير في « يسهل » وأخويه يرجع إلى قولي « وحدة التفعيلة » فما دامت مؤكدة فيجب - في رأي هذا المصحح - أن يكون فاعل الفعل مؤكداً « يسهل » ومن الخلل لكل مطلع على هذه المسألة أن الضمير يرجع عادة إلى أقرب اسم مذكور قبله . والفعل يسهل يرجع إليه في « ما » في « مما » وهو اسم موصول عائده فاعل يسهل . و « ما » الموصولة كلمة مذكورة ولا يرجع إليها إلا ضمير مذكر وهو أمر يشبه كلام القاصصاء العرب . فالصواب أن تكتب العبارة بتذكير المالك كما في جابري الأصلية التي أباح المصحح لنفسه أن يشطبها ويغيرها .

كذلك غير المصحح أسلوبه في كتابة المفردة مراراً كثيرة عبر الكتاب وعبت بالألف المقصورة في الجموع - ورائي أقول على الوجه الصحيح « فما ضرورة الفصل الأول ؟ » ص ٣٢٠ فاقسم الضمير ( هي ) الفاعل فأصبحت العبارة رغباً عني « فما هي ضرورة » وفيها يرجع الضمير إلى اسم متأخر عنه على وجه الخطأ فضلاً عن أن العربية لا تتطلب ضميراً يتوسط بين اسم الاستفهام العرب عبراً مقدماً ومبتدأً المؤخر فتقول على الوجه الصحيح « من هذا الرجل ؟ » ولا تقول : « من هو هذا الرجل ؟ » وتقول على الوجه الصحيح : « ما الحكاية ؟ » ولا تقول « ما هي الحكاية ؟ »

ومضى المصحح أبعد وأبعد في « صلاة الجهل » التي يتحدث عنها دوستويشكي في بعض رواياته العظيمة . فقد قلت في ص ٢٢١ « وكثيراً ما يقع علي عمود طه في الخط الاملائي فيكتب - كما - بالألف المقصورة » .

فاذا المصحح بضيف في جراءة عجبية حاشية على كلامي نصتها ( الحق أن كما بالألف المقصورة لأنها ثلاثة ومن القسوة ) وقد وقع بعد هذه الحاشية بكلمة ( مصحح ) وكأنني قد دفعت له أجراً وطلبت إليه أن يصحح لي أنطائي . وواضح للقارئ أن حاشيته غائصة فإن كما ذات الأصل الراوي يجب أن تكتب

بالألف المدونة لا المقصورة . وهكذا شاء الله له أن يسقط في أفتح الغلط  
ويقتضح أمام القاريء بتوقيعه بعد أن بقي طويلاً غلطياً متشراً وراء اسمي .

وليس المهم في هذا كله أن هذا المصحح قد خطأ المصحح من كلامي  
وأصاره إلى الغلط القادح . وإنما أجد في الموضوع ظاهرة خطيرة تستحق أن  
تقف عندها لعلنا نردعها . فإن دار النشر حين تكلف مصححاً بمصحح  
التجارب المطبوعة لمؤلف غالب يطبع كتابه تحت غير إشرافه ، لا تريد من  
المصحح أن يصحح أخطاء المؤلف وإنما ، حل العكس ، تقصد أن يغلط  
المصحح لإرادة المؤلف ويبرز وجهة نظره في كتابه كما قصدنا . وهذا المصحح  
يجعل أنه عندما يشطب القمل « سامم ماحمة » ويضع مكانه « أسهم إسهاماً »  
الركيك إنما يضع الخطأ على لساني أنا لا على لسانه هو لأنه هو مجرد مصحح  
مجهول لن يكتب اسمه في كتابي وإنما مستتب أخطاؤه كلها إليّ أنا . فما  
دخله هو فيما ينسب إليّ ؟ وحتى لو فرضنا جدلاً أن المصحح كان هو  
المصيب وأني كنت أنا الغالطة ، ل بقي واجبه في هذه الحالة أن يترك غلطتي على  
ما هو لأنه يمثل وجهة نظري ويدل على مستواي الفكري . أما هو الذي  
يصحح ظلي إلا قلماً مجهولاً ولن يحاسبه قاريء واحد في عرض العالم وطوله .

والواقع المحزون أنني ذهبت ضحية المصححين في أكثر من حالة واحدة  
عبر حياتي الأدبية . ففي الطبعة الثالثة من ( قرارة الموجة ) الذي طبع في  
القاهرة سنة ١٩٦٨ وأنا في بغداد ، اجتليت بمصحح آخر من هذا الصنف  
فلعب بعث بما كتبت ، وأبرز ما تلاعب به إعرابي لكلمة ( السنين ) للملحة  
جمع المذكر السالم « فمن عادتني في مكتبي كلها أنني أعرابها أعراب حين ،  
أو أعراب الاسم المفرد بالحركات لا بالحروف فلا أحذف نونها عند الإضافة  
بل أقول « سنين الجندب » وأجمل نونها مضمومة في حالة الرفع ، مكسورة في  
حالة الجر ، وكذلك أعرضها للتوين . وهو استعمال ولرد في الأدب العربي  
القديم ومنه حديث لسيد الصحراء الرسول الكريم :

« اللهم اجعلها عليهم سنيًا كسنتين يوسف » .

وفيه نوّن السنين كأي اسم مفرد وثبت نونها عند الإضافة وجرها بالكسرة .  
وقد نصّ ابن مالك في ألفيته على هذا الأعراب بقوله :

وبابه ومثل حين قد يرد      ذا الباب وهو عند قوم يطرد

وفيه يزيد ابن مالك فيخبرنا أن جمع المذكر السالم كله قد يعرب أعراب  
المفرد لا مجرد لفظ السنين وبابه ومنه قول جرير :

وماذا تبغضي الشعراء مني      وقد جاوزت حد الأربعين

بكسر النون في القافية . والظاهر أن المصحح لا يعرف شيئاً من هذا كله  
وعندما رأيته أقول ( السنين ) بضمّ النون حسب أنني أجهل القاعدة التحوية  
فشطب كلمتي وكب مكانها ( السنون ) وبذلك أرغمني على استعمال أمفته  
ولا أظنّه فضلاً عن أنه أوقع - فيما أتذكر - اختلافاً بسيطاً في القافية حيث  
وردت الكلمة . وقد استأثرتني هنا وأزعجتني فكبت رسالة إلى دار الكاتب  
العربي التي طبعت الكتاب أشكر إلى مديرها هنا الطغيان الذي اتصف به  
مصحح التجارب المطبعة عندما أقحم على شعري إعراباً لا أستعمله أبداً .  
وكنت أنتظر أن يكتب المدير المناضل إليّ ويعتذر كما يفعل المتصف الذي  
يحترم حق المؤلف في اتخاذ وجهة النظر الإعرابية التي يرضاها . فإذا هو  
يجيب بعصبية واضحة مخلولاً أن يقتني أن مصححه قد أسدى إليّ يداً لأنه  
صحح لي خطأ . وكأنتي به كان يريد أن أشكره على التلاعب الذي وقع .  
ولذلك رفضت أن أناقش هذا المدير مدركة أنه لن يقدر ما أقول حتى لو  
اتضح له أن من حقّي أن أختار الأعراب الذي أشاء . وأنا خير من يعلم أن  
بن البشر أشخاصاً لا يمتلكون القدرة النفسية على إعطاء ذي الحق حقه .  
ذلك أن تشخيص الحق ، واتخاذ المواقف العادلة من الآخرين ، إنما هو مزية

روحية يعطيها الله لقلته من الناس . أما الأخلية فإن الأهواء التي تطبق عليها على نفوسهم تلعب بهم فلا يرون المواقف إلا في إطار مصالحهم الذاتية ، وقل في الناس من يعترف بالحق ولو على نفسه . ولذلك تركت رسالة المدير ( الذي شارك مصححه موقفه غير العلمي ) دون أن أردّ عليها ، واكتفيت بإعادة احزاب السنين إلى ما أَرْضاه له في الطبعة الرابعة من ( قراوة المراجعة ) التي صدرت عن دار العودة عام ١٩٧١ .

وما أبعد موقف هذا المدير من موقف مدير معهد الدراسات العربية العالية بعد طبع كتابي عن علي محمود طه عام ١٩٦٥ - وكان المدير هنا هو الاستاذ الحليل محمد خلف الله أحمد الذي قابل شكواي بموقف من العدل والانصاف والموضوعية ولفظهم فما كنت أكتب إليه أشكو ما فعل مصحح التجارب المطبوعة بكتابي من شطب وتغيير وتشويه حتى أجابني برسالة تقطر رقة وتفهماً واعتذاراً ، موجهاً اليوم الكامل إلى ذلك المصحح المتعطل عارضاً عليّ أن أكتب ما أشاء من تصويبات ليطبعه المعهد ويلحقه بالكتاب إثباتاً لحق المؤلف وتصحيحاً للموقف . وقد أراخني هذا المسك اللينيل وخفف غيظي فجلست وكتبت ملزمة كاملة صححت فيها أكثر الأخطاء وأضفت صفحة تحت عنوان « من أخطاء مصحح البروفات » ذكرت فيها الأصل الذي كتبه والنقط الذي أوقعني فيه المصحح .

لماذا أكتب هنا كله الآن ؟ لست أريد به أن أوجه التفريع إلى المصححين ، لا والله وإنما أريد أن أساهم في إيضاح واجب هؤلاء المصححين . فإن مؤلفين غيري يتعرضون لمثل ما تعرضت أنا له من ضغط الحشوق وإظهار للمؤلفين بمظهر الجهلاء . وهي ظاهرة خطيرة يجب أن تُردع .

وبعد فإن كتابي هذا عن علي محمود طه ما زال كتاباً مجهولاً أغلب القراء لقلته ما طبع منه - على عادة المعهد - إلى درجة أن الأديب السيد خالد عبي

الذين الرادحي عندما أهديته في العام الماضي نسخة منه فوجيء به مفاجأة ظاهرة فأنفطع إلى كتابة مقال عنه تحت عنوان « كتاب مجهول لنازك الملائكة » .  
 وإنه ليسعدني أن أقدم هنا الكتاب المجهول إلى القارئ العربي مساهمة بذلك في رفع صوت النقد الأدبي الموضوعي الخالص في وطننا العربي ، مقلعة ذبقة تقدير ومودة إلى علي محمود طه شاعر الصومعة والشرقة الحمراء .

نازك الملائكة

الكويت

في ٢١ رمضان ١٣٩٤

١٩٧٤ - ١٠ - ٧

## مدخل إلى الكتاب

١ - شهرة علي محمود طه وشاعريته

٢ - نظرات في صبرته





## القسم الأول

### شهرة علي محمود طه وشاعريته

قلما تصلح شهرة الشاعر خلال حياته مقياساً لمظنة شعره وجماله وأصالته وإنما الشهرة صرخة خارجية متفصل عن فن الشاعر وجوهر روحه . وفي تاريخ الشعر نماذج كثيرة لشعراء كبار ماتوا وهم محرومون من التقدير الذي يستحقونه ، حتى إذا مضت السنوات تكثفت عبقرياتهم لشعر ونصبت على قبورهم أكاليل النار . وفي مقابل هذا التقصير المجحف تبسط في التاريخ نماذج ساخرة لشعراء تافهين ارتفعوا في عصرهم وقالوا من التقدير ما لا يستحقه شعرهم ، ثم مضى الزمن ، وعفى على أسمائهم بفار كفيف من النسيان . وإنما تنبع الشهرة التي يحظى بها هؤلاء من ظروف معاصرة لا تتصل بالشعر ، كأن يقف أحدهم موقفاً اجتماعياً يجمع حوله القلوب ، أو أن تثار حوله ضجة لا صلة لها بالأدب ، فيؤدي هذا أو ذاك إلى أن يحسب له الجمهور رصيداً عاطفياً سرعان ما يرفع شعره بالاقتران . وقلما يستطيع النظامون الذين لا شاعرية لهم أن يميزوا تصنيف العلماء من تصنيف السذج . وقد كان الجمهور الكبير في كل زمان ومكان قليل الحظ من اللباقة الأدبية المرحفة ، فهو لا يقدر على تمييز المستويات التعبيرية العالية وإنما يأخذ بالمظاهر ويحمله الموضوع فيقع أحياناً في أخطاء غليظة في الحكم والتقييم .

وأما علي محمود طه ، فإن الشهرة الواسعة التي نالها خلال حياته ترتبط ارتباطاً متيناً بموهبه شاعريته وخصائصها البارزة ، بحيث كدنا ندرجها خاصية من خواص هذه الشاعرية تتصل بها وتنبع عنها . ولست أقول بهذا إنه نجا من رشاش الأخطاء العامة في الحكم على شعره وتقييمه ، وإنما نريد به الإشارة إلى أن ثمة ارتباطاً مكيناً بين خصائص شاعريته والشهرة التي أتت له ، بحيث تكون هذه الشهرة ذات دلالة موضحة تلقي على ميزات فنّه ضوءاً لا بدّ للنقاد أن يلاحظه ويشخصه . ولذلك نبدأ هذه الدراسة بوقفة عند طبيعة هذه الشهرة وما تمثله في شعر الشاعر .

والصفة الكبرى لشهرة علي محمود طه هي السعة ، أعني أنها شهرة مريضة تمتدّ حتى تشمل جمهوراً كبيراً من القراء تختلف اتجاهاته ومشاربه وميوله وآراؤه . فهو ينال حظوة عند الذين يتمسكون بتقاليد الشعر العربي القديم بحيث يحبّون شعره ويغارونه دون أن يتقصّ ذلك من حظوته عند عشاق الشعر الحديث . وهو أثر عند ذوي الثقافة المعقدة من القراء بحيث يجدون في شعره مجالاً للتحدث عن كثير مما يحبّون الخوض فيه من قضايا الشعر الحديث واتجاهاته الفكرية ، إلا أن ذلك لا يحول دون أن يحبّ علي محمود طه أولئك الذين لم تتح لهم فرص الثقافة العالية فهم ما زالوا ذوي ذائقة بدائية فيها الساذجة والسطحية . وإلى جانب هذه الفئات التي قلّما تجمع على قراءة شاعر واحد نجد فئات أخرى قلّت بينها الممارك السجال على صفحات الصحف مثل دعاة ما يسمّونه بالانترام فهؤلاء يجدون في شعر علي محمود طه ما يجلسه وارداً في نماذجهم التي يوترونها بالرفض ، وفي مقابلهم دعاة الفنّ الخالص المتّزه عن الفرض - على حدّ تعبير كانت - وهم أيضاً يوترون شعره ويحفظونه . ولا شك في أن هذا الإجماع لا يقع معادفةً ، وإنما تنهض وراءه مقومات في شعر الشاعر تجعله أثراً عند هذه الجماعات المختلفة التي لم يوفق إجماعها على الإحسان بولط .

أما المحافظون الذين يقلصون الصورة القديعة الصافية لشعرنا العربي - وقد بقيت تثقل ثابتة من صفحة إلى صفحة في تاريخ آدابنا - فإنهم راضون عن علي محمود طه لأنه رفض في أغلب الحالات أن يخرج عن أسلوب الشطرين ، وحرص على التقاليد المرحلة في كثير من شعره بحيث اضطر - أحياناً - إلى إشباع حنيته إلى شعر المقطوعة باستعمال أساليب أخرى غير تنويع القافية ، وبذلك نشأت في شعره ظاهرة طريقة هي - في حدود علمي - غير موجودة في شعر سواء من شعراء العصر . وسفضل هذا في الفصل الذي ندرس فيه الوزن والقافية في شعره . يضاف إلى ذلك أنه أبى أن يقع في تلك التزلة المروضية التي شاعت في أيامه ، وأغنى المزج بين بحر من بحور الشعر العربي أو أكثر في قصيدة واحدة ، خلافاً لما تقبله الأذن السليمة . وقد احسب هذا الإباء مزينة للشاعر لأن شعراء معروفين مبجلين مثل جبران وأبي ماضي وأبي شادي قد وقفوا في هذا المزج وربما دعوا إليه أحياناً . فلتد مزج جبران خليل جبران بين وزن في قصيدته « للواكب » كما يلاحظ في هذا المقطع منها :

وتسلك في الأرض يَبْكِي الجن لو سمعوا  
به ويستضحك الأموات لو نظروا  
فالجبن وللموت الجانبان إن صفروا  
والمجد والتفخر والإثراء إن كبروا  
سارق الزهر مَلُومٌ ومحتقر  
وسارق الخقل يذبح الباسل الخطر<sup>(١)</sup>  
وقاتل الجسم مقتولٌ بفضله  
وقاتل الروح لا تكري به البشر

(١) لا ينبغي أن تصواب نصب « الباسل الخطر » هنا على القافية ولا وجه للرجح .

ليس في النسايات عدلٌ لا ولا فيها المقاب  
 فإذا المصنّف ألقى ظله فوق التراب  
 لا يقول للروح هنيء بدعةٌ ضدّ الكتاب  
 إن عدلَ الناسِ تلج إن رآته الشمسُ ذاب  
 أعطى الثاني ونحن فالفنا عدلُ القلوب  
 وأبين الثاني يبقى بعد أن تفى للغوب (١)

إن هنا المقطع ، مثل سواء في قصيدة « المراكب » ، يبدأ بالبحر البسيط  
 وينتهي إلى مجزوء الرمل ، وهما بحران غير متجانسين وإنما كان جبران  
 عمولاً بأنغام فلسفته الثنائية الرائعة فلم يلاحظ عمق الانحدار من البسيط  
 إلى الرمل . وفي مثل هذا المزج وقع إيليا أبو ماضي وذلك حيث يقول :

أطار عني النوم صوتٌ في الدجى كأنه دلمعةٌ لللال  
 بصرخ والريح تردد الصدى في أذن القضاء واللال  
 يا ليلُ قف منهيّةً قبالي  
 تروى البرايا وأرى الليالي  
 أنا الشادي أنا الباكي أنا العاري أنا الكاسي  
 أنا الخمره والذن أنا الساني ، أنا الحاسي (٢)

وقد جمع فيه أبو ماضي بين بحر الرجز وبحر المزج وهما متنافران بحيث  
 مزق تجاورهما ، في كل مقطع ، وحدة القصيدة الموسيقية . وإذا كان جبران  
 وأبو ماضي قد اكتنبا بهذا المزج بين بحرين ، فإن أحمد زكي أبا شادي قد  
 تخطى ذلك إلى الدعوة للصريحة إلى ذلك في أسلوب سماه بالشعر الحر (٣) .

(١) المراكب . جبران . ( مطبعة النخال . بيروت ١٩٥٠ ) ص ١٥ .

(٢) الجدول لإيليا أبي ماضي . ( مطبعة مرآة الغرب - نيويورك ١٩٢٧ ) ص ٥٢ .

(٣) أرحم أن يكون وانساً أن هذا الاصطلاح لا صلة له باصطلاح الشعر الحر الذي  
 أطلقته حل شرير تكرر في وحدته على التضيقة دون الشعر ، بشرط المحافظة على بحر واحد  
 في القصيدة . وليني كنت أدري بدعوة الدكتور أبي شادي هذه لأن قصائده استعمل  
 الاصطلاح ، حرصاً على ألا يختلط بين دعوتي ودعوته التي لا ألتطبع قبولها لا في الشعر  
 الحر ولا في شعر الشطرين .

ولقد كان علي محمود طه ، وهو يرفض هذه الدعوة إلى المزج بين البحور ، أرهف سمعاً شعرياً من زملائه ، ولا يقدح هذا في سمو شاعرية أبي ماضي وجبران وهما من كبار شعراء العصر ومبدعيهم . ولعل ابتادهما في المهجر الثاني وراء البحار قد أبادهما عن جو الشعر العربي القديم بحيث حال ذلك دون أن ينضج لهما سمعٌ عروضي صاف يلتقط ما هو دقيق من لغات الوزن . والشعراء يتفاوتون في قوة أسماهم . وقد شاح في عصرنا هذا الضعف السمي ، وخاصة بعد أن وقع فيه هؤلاء الكبار الموهوبين فأصبح من المألوف أن تكون قلرة الشاعر على إبداع المعاني والصور أغزر من قلرته على محس الأوزان والأعاريض . وذلك مؤسف . وعقيدتنا أنه سائر إلى الزوال لمجرد أن الأمة العربية تسير صعداً نحو غدٍ أعظم وأكمل من ماضيها القريب .

. . .

ومهما يكن من أمر الأسباب والظروف فإن علي محمود طه لم يقع في هذا المزلق ( باستثناء حالة واحدة لها حيثيات سنذكرها في موضعها من الكتاب ) فأبى أن يجمع بحرين في قصيدة واحدة ، وبذلك كسب تلك الطائفة من القراء الذين لم تكن عليهم قواعد القصيدة العربية فمزقوا عن قراة ما عاينها من شعر ، وبقي علي محمود طه يقرأ بينهم باستمناح وإكبار .

وأما عشاق الشعر الحديث فإن علي محمود طه بنال الخطوة عندهم لأنه جدد مضمون القصيدة العربية ونقله إلى أفق الحياة المعاصرة وخطا في ذلك خطوة يذكرها له المؤرخ الحديث بالثناء والتقدير . ولا ريب في أنه لم يكن أول من فعل هذا فقد سبقه وعاصره جبران وأبو ماضي ومحمود حسن إسماعيل وعمر أبو ريشة وأبو القاسم الشابي ومحمد عبدالمطي الممشري وفوزي المعلوف وسراهم . غير أن قصائده قد جمعت حولها من قلوب القراء أكثر مما أتبع هؤلاء الشعراء الكبار ، ولم يكن سبب ذلك أن شاعرياتهم دون شاعريته ،

فهم بمجموعهم شعراء مبدعون لهم موهبة وأصاله ، وإنما يمكن السبب في أنه جمع في شعره نسباً متناسقة من الواقعية والخيال ، فلا واقعية بلغت مستوى الخفاف والفلطف ولا خياله صمد إلى ذروة شاعقة لا يصلها الجمهور . وقد كان في أيامه اتجاه واضح نحو ما يسميه أدبائنا بالرومانسية ويقصدون به العاطفية الغنائية والكتابة والخيال وشيئاً من الاحتراز بالشعر والغرلة . وقد لاح هذا الاتجاه أوضح ما يكون في شعر علي محمود طه بحيث كان غير ممثل للعصر .

أما جبران وإيليا أبو ماضي فإن علي شعرهما مسحة ذهنية ، وفيه شيء من الصرامة في التعبير والقطعية الحازمة لا تقوت الناقد ملاحظتها . وببدو هذه التزعة في معاني القصائد وصياغتها معاً ، وذلك يجعل شعرهما متعة للخاصة من المثقفين ، ولذلك لم يصبح أي منهما شاعر جمهور مثل علي محمود طه<sup>(١)</sup> .

وأما محمود حسن إسماعيل فقد كان وما زال شاعراً « تصوف » تعابره و « تبذل » صوره إذا أنا استعرت لفته . إن ألفاظه تعيش حياة من الفكر قبل أن ترد في شعره وذلك يجعله أقرب إلى أن يكون شاعر الخواص حتى من جبران وإيليا أبي ماضي .

يضاف إلى ذلك أنه في أغلب قصائده يضيغ الإحساس بهيكل القصيدة فيفرض في بحر من الصور يعرقل الشكل العام للقصيدة ويجعلها على شيء من الفوضى والفوضى . وهذا هو السبب في أنه لم يكن قط شاعر جمهور وإنما بقي شعره متعة قليلة متخبة من القراء .

وأبو القاسم الشابي لم يكن يوماً شاعراً يمثل رأي الجمهور الكبير في الشعر لأنه يفرق في بلعج موكرة من المواقف المتعلقة تكاد تغلو من حصر الفكر

(١) جعفر بنا أن لديه إلى أننا تحدثنا عن شعر جبران لا عن شعره . أما شعره فهو مليء بالذاتية العائقة حتى تكاد الأحاسيس اللغوية فيه تصبح ثانوية . وقد تناولنا التزعة اللغوية في شعر إيليا أبي ماضي في فصلين نشر الأول منها في مجلة ( الأدب ) في القاهرة سنة ١٩٥٩ ونشر الثاني في مجلة ( شعر ) بيروت سنة ١٩٥٧ .

والواقع كل الخلو". وقلما تطبق أغلبية الناس هذا الإغراق العاطفي الذي يحرق النفس ويدفع بها ضحية على ملذع الحب والجمال . ومثل أبي القاسم في هذا زميله الموهوب محمد الممشري . وقد اندفع في دروب الحواس متأثراً فيما يلوح بشاعره الإنكليزي الأكبر "جون كيتس" مرتفعاً مثله إلى آفاق الجمال المجرد الذي يجعله أعلى من المستوى العام كالمصر بحيث لا يمثله ولا تندفع إلى قراءة شعره الجمال .

ولقد صاهم علي محمود طه - مع زملائه - مساهمة كبيرة في تجديد الشكل الصياغي القصيدة العربية . وكان الشعراء قبل عصرنا يسبرون على نهج الأسلاف في اعتبار القصيدة مجموعة أبيات متجاورة يستقل الواحد منها عن الآخر إلى درجة تسمح ببناء النقد الأدبي على استحسان هذا البيت أو ذلك بحيث يصح أن يفضل شاعر على شاعر بمجرد بيت قاله . وكانت القصيدة - على هذا الاعتبار - تضم مجموعة من المعاني تتعلق بالموضوع لا يربطها رابط عضوي يشدها من الداخل . وقد بقي هذا الأسلوب غالباً حتى على شعر شوقي صاحب الفضل الكبير في ضروب كثيرة من التجديد، فإن شعره بقي شعر بيته ولم يخرج إلى آفاق القصيدة ذات الإطار إلا نادراً . ولقد خطا علي محمود طه خطوة كبيرة في طريق القصيدة الموحدة المصوغة في هيكل وله قصائد تبلغ القمة في هذا مثل مرجع الغارب و "أغنية ريفية" و "القمر العاشق" و "التمثال" و "انتظار" و "الله والشاعر" وسواها<sup>(١)</sup>.

وعلي محمود طه - كما ذكرنا - شاعر يقرأ المثقفون الذين يهتمون أن يكون محتوى الشعر المعاصر حل شيء من عمق الفكر وبعد المعنى . وهؤلاء يقرأون شعره لما فيه من رموز ، وصور ، وعواطف مصقولة ، وذاتية متفردة أصيلة يملكها شاعر ذو ثقافة حديثة فيها خبر قليل من تعقيد العصر وبعد آماده الفكرية.

(١) للتفصيل يرجع القارئ إلى كتابي "قصايا الشعر المعاصر" المطبوع في بيروت سنة ١٩٦٢ ص ( ١٩٩ - ٢٢٧ ) .



ومن هذه النخبة التي نقرأ شاعرنا طائفة من النقاد المجذبين مثل أنطون خطاس كرم الذي رأى في شعره ملامح من الرمزية وإن لم تكن كاملة فقال : « فراه في شعر علي محمود طه بآتي ظلمات تقلها صور متحركة متجردة ، فيها النغم الإيحائي متزاجاً مع أظلال المعاني ، وروى الطيف الخفيف على الألوان ، والاستعارات للرشحة والتشابه وقد سقطت عنها أدواتها » . وما يأخذ الكاتب بمد ذلك على الشاعر منظور إليه من وجهة نظر اللعب الرمزي لا من وجهة نظر « الشعر » على العموم . ولعلّ النقاد القاصِلين يشاركون الرأي بأنّ بساطة هذه الرمزية التي اصطبغ بها شعر علي محمود طه وه غفيتها ، هي التي جعلت أوسع شهرة من شعراء الرمزية المعنّين الذين ذكرهم مثل سعيد عقل الذي يبقى شاعراً يقرأه الخاصة ولا يعرفه الجمهور .

وإذا كانت الكثرة الكبيرة من القراء تختلف مع النخبة المقتطفة في اتجاهاتها ، لا يثقل على فوقها من عموم وتغفظ وإثارة الشعر السهل الذي لا تنور أعماقه بحيث تبعده ، فإنها تتفق مع النخبة في إثارة شعر علي محمود طه وذلك بسبب الثنائية القوية التي يسرّب بها حتى أعشق شعره ، مثل قصيدته « التمثال » التي يرمز فيها إلى الأمل الإنساني وصلته بالزمن في حبكة شعرية بديعة . ومثل قصيدة « رجوع للمارب » وهي صورة منقومة بموسيقى للفكرة الفلسفية حول علاقة الحب بالحرية . وأغلب الظن أن القارئ الذي يتنصّل الشعر المألوف المعاني ، السهل الألفاظ لا يفهم المضمونات الفكرية في هذا الشعر العالي ، إلا أنه مع ذلك يقرأه ويحبه لأنه يملك إلى جانب العمق والرمز — مما لا يفهم هذا القارئ — موسيقى حلوة وصوراً لدثة حلوة وعواطف إنسانية مما يتحسس كل إنسان في بساطة فطرته . وهذه القدرة على الجمع المبغري بين الموسيقى والعمق خاصة يملكها عظماء الشعر وحسب .

وأما اتفاق أنصار الالتزام وأعماله على الإعجاب بشعر علي محمود طه فأغلب الظن أن سببه يكمن في سعة أفق الشاعر وتنوّع موضوعاته . ذلك أنه

لم يقتصر شعره على اتجاه معين وإنما اتجه لشمس الحياة وظلامها وهوائها وعطرها فكتب في كل ما تنبع له حياته من معان وأجواء دون أن يقتصر على جانب واحد أو جانبين كما يصنع سواه . وهو في هذا يخالف أولئك الذين يختصمون بتصوير جهة واحدة من جهات الحياة مثل الشاعر سليمان أحمد العيسى الذي وهب شعره لتغني بالقومية العربية أروع غناء فكان شعره ساحة حية يتحرك عبقريها مع دقات قلب العروبة النابض . ومن هؤلاء المختصين الشاعر نزار قباني ورقد قصر شعره على وصف الحب وأجوائه وأحاسيسه ، على جمال فائق في التعبير ، وغزارة موهوبة في الصور ، مع كثير من الإسفاف والشناعة الخلقية تنتهي من جمال شعره . ولا يقدح في هذا الاختصاص بجانب واحد ، ما قد أصبح لسليمان من مناسبة عاطفية نادرة ينظم لها قصيدة حب ، ولا ما قد ينظم نزار قباني من شعر اجتماعي أو سواه . وأما علي محمود طه فإنه قد كتب في كلا الاتجاهين بحيث يصح أن يصنف شاعر حب وشاعر سياسة ، لأنه كلاهما ولأنه شاعر اتجاهات أخرى ستذكرها في موضعها من الدراسة . وقد كانت هذه الخصلة عاملاً مساعداً في وثوب شهرته إلى أوساط كثيرة ما كانت لتصلها لولاها .

. . .

وفي مقابل هذه الشهرة الواسعة لم يحظ علي محمود طه بعد بدراسات جيدة عن شعره ، إلا إذا استثنينا اليسر النادر . نعم ، لقد كتب في أثناءه على قصائده كثيرون وخاصة بعد صدور ديوانه « ليالي الملاح » سنة ١٩٤٠ ولكن أغلب تلك الكتابات كانت على مستوى التعليق للمعجب الذي يستعرض القصائد بالاكطاف منها دون أن يفرص في أحكام نافذة لما صفة العمق والثبت . وقد خصى الشاعر بصفحات مطبوعات لا تصل في أحسن حالاتها إلى أكثر من ثلاثين صفحة في بعض كتب الدراسات الأدبية الرصينة التي تتناول الشعر المعاصر . وذلك قليل في حق شاعر مثله يستحق أن تفرد لدراسة شعره كتب كاملة يصرف مؤلفوها إلى تقييم جوانب شعره وأسلوبه وآرائه وحياته .

ولأي لأرجو أن تكون هذه الدراسة ، على ما يشوبها من نقص وقصور ، مثاراً لدراسات جديدة عن علي محمود طه ، وأرجو فوق ذلك أن ينشط أصدقاء الشاعر إلى تسجيل ما يعرفون من تفاصيل سيرة حياته ، وجمع ما قد يكون كتب من رسائل أدبية وسواها مما قد يلقي ضوءاً على شعره . وبذلك يعينون النقاد على دراسة شعره من جوانبه النظرية . وأرجو ألا يغنى أن كل ما في هذا الكتاب يتناول الجانب الفني من شعره ، دون أي ارتكاز إلى حياته . وسبب ذلك واضح فلا أنا قد عرفت الشاعر معرفة شخصية ، ولا سيرة حياته قد كتبت . وقصاري ما أحرف عن وقائع حياته ، تلك الصفحة التي ألتفتها الناقد القاضل المذكور شوقي ضيف في كتاب ( الأدب العربي المعاصر في مصر ) وقد أشرت إليها غير مرة في ثنايا هذا الكتاب .

وسبب هذا النقص في ما نعرف من حياة الشاعر ، أجبني أحس بالخرج من أن يكون قد وقع لي استنباط استخلصته من نصوص شعره ، ثم تكشف الأيام أنه لم يكن دقيقاً وأن تفاصيل حياة الشاعر تنقصه . ومن الشعراء من يعبر عن أشياء يمتلأها فيصفها وكأنها واقعة مع أن واقع حياته يناقضها كل المناقضة .

ومهما يكن من شيء فإن دراستنا هذه لا تتصل بسيرة حياة الشاعر وإنما هي دراسة نقد وتقييم لشعره وحده ، فإذا مست أحداث حياته فإنه مساس عرضي جانبي . وما دام حسن النية لزماء الشاعر وشعره موفوراً وفرة أنا مطمئنة إليها كل الاطمئنان ، فمضى أن أكون في استبطاتي خبر بعيدة عن الوقائع التفصيلية لحياته . وأسأل الله أن يضيئ خصوبة العشق والإبداع على ما أكتبه لعل وردة فكرية حمراء تنضج بالسطر واللون فأهديها إلى هذا الشاعر القلبي الذي لم ينل حقه من التقدير .

للكاتب

الطبعة الأولى ١٩٦٤/١١/١٦

## نظرات في سيرة الشاعر

كان مولد الشاعر علي محمود طه في أوائل القرن العشرين سنة (١٩٠٢) في بلدة المنصورة بمصر وكانت أسرته على شيء من اليسار والثقافة . وفي طفولته دخل « الكتاب » ثم المدرسة الابتدائية . ولم ينل تعليماً ثانوياً كاملاً وإنما اكفى بما درس في مدرسة الفنون التطبيقية التي التحق بها بعد المرحلة الابتدائية وتخرج فيها سنة ١٩٢٤ وعمره إذ ذاك اثنان وعشرون سنة ، ومن ثم عين في هيئة المباني بالمنصورة . وهي وظيفة شملت من حياته سنوات كثيرة .

ونلاحظ من مراجعة برنامج دراسته هنا أن الدراسة الثانوية قد فاته ، وبذلك ضاعت عليه الفرصة التي يبني فيها الطالب المعاصر ذهنه العلمي ويروضه على التفكير المنطقي . فإن المرحلة الثانوية تقدم للطالب معلومات عامة تلخص له كل ما هو أساسي في مواد العلوم والآداب ، وبذلك تتيح له فرصة لتكوين أساس فكري له صفة الشمول ، حتى إذا تفرغ فيما بعد لتخصص والاطلاع الشخصي أتبع له ذلك على خير وجه بما يملك من علم سابق بموضوع الاختصاص ، وبما يختزن في ذهنه من أسس العلوم الأخرى التي توسع آفاق البحث وتمينه على الموازنة والاستنباط . وهذا النقص في دراسة شاعرنا قد فوت عليه أن ترسخ قسمة في معرفة قواعد البرية وآدابها وذلك أمر نلاحظ

مظاهره في أجزاء ديوانه بما يفوته من المعاني المضبوطة ، للألفاظ ، وبما يقع فيه من غلط نحوي وإملائي ونحوي .

وأهم ما تميزت به المرحلة التالية من حياته حين كان يشتغل بهتمة المباني جولات في محيط المتصورة والبلدان المجاورة لممثل دمياط وقرية السانية ومصيف رأس البر ، وبحيرة المترلة . وقد وصف هذه المشاهد في قصائد ديوانه الأول البديع ، الملاح الثالث ، ومنها قصيدة « في القرية » التي صور فيها سانية دمياط وهذا مقطع منها يذكر فيه جهوده في هذه القرية بكثير من الحنين والقهقهة :

أزهرن في ظلّ لديبه وريف	إني لأذكر حقلنا وليالياً
تحت المراتش في ظلال اللوف	ومراحتنا بقرى الشمال وكوخنا
مصايفات سابقات	تلقى الخمائل بالخمائل حولنا
حلّم يرفقه حبه بالثوب	ذكرى الطغولة أنت وحملك لصبنا
قصر التواء به وطال وقوفي	يا ربّ رسم من ريعك دارس
في الأعرس مغرداً بغير أليف <sup>(١)</sup>	إني طويت العيش بمدك ضارباً

ونحن نستدلّ من هذه القصائد وسواها في « الملاح الثالث » أن علي محمود طه قد عرف الحب في هذه الفترة من حياته وسعد به سعادة روحية عميقة ملأت كيانه وفجرت نبع شاعريته . حل أن تلك القصائد تدل أيضاً على أنه إنما نظمها بعد انصرام ذلك الحب وشياع أيامه وأفراحه ، فهو يني ليتأوه ويعين ويتذكر ومن لم يأن حكايات الحب تبدو لنا من وراء زجاج الذكري يقيم عليها التمع والفضباب . وإني لأميل إلى أن يكون الشاعر قد ألف قصائد سابقة لهذا الديوان صور فيها ذلك الحب خلال « التجربة » وإنما امتنع عن

(١) ديوان الملاح الثالث ، الطبعة الثالثة - القاهرة ١٩٤٦ ، ص ١٨٩ .

نشرها لأنها لاحت له فجأة مثل شر كل مبتلى . على أن هذا ليس أكثر من  
 الفراض لا سبيل إلى القطع به ما دمت لا تعرف السيرة المفصلة لحياة الشاعر  
 النفسية والعاطفية . كل ما نعرفه ويحق لنا أن نتحدث عنه هو القصائد المنشورة  
 في « الملاح الثالث » ، وفيها نبرة حبيب يحاطبه الشاعر بضمير المذكر ، ومن  
 هذه القصائد نفهم أن صفاء الحب قد مضى وجهود السعادة قد تبددت وعماحت  
 وحل مكانها البعد والظلام والكآبة ومثل ذلك مما نجد في هذه الأبيات الحميلة :

يا صخور الوادي يضحّ عليها الد - بحر في جهنم الحبّ الفيّور  
 يا رمال الكتبان تنقش فيها السريح أسطورة الحياة النسرور  
 يا حفاف الأمواج تحلم بالإيب - ثام من كوكب الماء الصغير  
 يا نسيم الشمال يعبث بالرعد - ويخو على الرشاش الشير  
 أنت يا من شهدت فجر غرامي - ووعيت الفلانة سرّ النهرور  
 أين أخضت لسياني اللواتي - زرعها مني يد المقنور  
 أمحاها الزمان أم حبيبتها - من عواذيه ملحات قبور  
 بدلتني الأقدار منها بليس - ملهم الأفلاك جمّ السور  
 غشي العين ظله وتمشت - في دمي منه رعدة المقنور  
 لك يا شاعرات حبي أبيت الآ - ن أنضي حتى الرذاع الأخير  
 فانظري ما ترين غير شكسي - طاف يكي بالشاطئ المهجور<sup>(١)</sup>

إن في هذه الأبيات نفثاً من الحزن والأسى لا يخفى ، فضلاً عما نشر إليه  
 من حسّ مشوب وشاعرية مبشرة تفتتح زائفة بالحياة والخصوبة . ولعلّ  
 الأبيات - فوق ذلك - على ما في طبيعة الشاعر من وفاء لمشاهد الصبا وتعلق  
 بها ، وذلك صفة نلمسها في مواضع كثيرة من ديوان « الملاح الثالث » ومنها

(١) المصدر السابق، نسخة الناطق، المهجور ص ١٢٦ .

ما يذكر في قصيدة « الأمية الحزينة » وقد قدم لها بأسطر من الترقال فيها :  
 « هنالك بين الأمواج الزرقاء تمتد برزخ من الرمال بين شاطئ البحر الأبيض  
 وبحيرة المترلة ، حيث تشرف أكواخ أشنوم الحميل من بوغازها الصامت على  
 آثار قلعة متهدمة جلسنا عليها أيام صبانا نمرح في أمية هائلة بين رمال وصخور  
 وأمواج . زرنا هذه البقعة ذات مساء غريب في جو عاصف فهاجت بنا ما هاجت  
 من أحلام وآمال اطردت في هذه القصيدة تحية الروح إلى أميتها المحزونة :  
 وهذه افتتاحية القصيدة فيها الدلالة على حس الشاعر الرهيف وتعلقه بالماضي .

جددت ذاهب أحلامي وليلائي	فهل لديك حديث عن صباياني
للحب أول أشعار هضت بها	والجمال بها أولى رسالاني
يا كعبة لخيالاتي وصومعة	رثت في ظلها للحن آياتي
عليك وادي أحلامي وقتت أرى	طيف الحوادث تحضي بعد مأساة
آوي إلى جنبات الصخر مغرماً	أبكي لأمية مرسى ولبلات
قد غيرت الليالي بسملها سيراً	وخلفتنا العوادي بعض أنثتات
تلفت القلب في ليلاء باردة	يكفي لباليك الضرس المضبات
وذكريات من الماضي يطالعها	بين الحقول وشطآن البحيرات (١)

ويبدو على هذه القصائد تأثير واضح بشعر الشاعر الفرنسي لامارتين ،  
 تعكسه حدة العاطفة في بكاء انصرام الزمن وتغير الأشياء . ويؤكد هذا ما  
 نراه من ترجمته لقصيدة « البحيرة » المشهورة .

وفي هذه الفترة انصرف الشاعر إلى دراسة الأدب الفرنسي دراسة شخصية  
 اهتم فيها على نفسه . ولعل ذلك كان بتأثير من صديقه الكاتب المعروف  
 أحمد حسن الزيات مترجم « روفائيل » ، وهو من أندية المنصورة ، وقد

(١) المصدر السابق ص ١٢٢ .

أهدى إليه الشاعر فيما بعد ديوانه « زهر وعصو » ، والظاهر أن صلة من الصداقة والودّ قد قامت بين الكاتب والشاعر في تلك الأيام ، وكان من ثمّراتها ترجمة « البحيرة » للامارتين ، وقد استطاع علي محمود طه فيها أن يلتقط روح القصيدة وجوهاً تقاطعاً رائعاً ، على الرغم من أنه قد يجوز في تفاصيل المعاني أحياناً .

ومهما يكن من أمر ، فإنّه قد انتفع إلى دراسة الأدب الفرنسيّ في هذه المرحلة من حياته الأدبية ، ويبدو لنا أنه كان شديد الطموح إلى أن يكسب ثقافة أدبية واسعة يدفعه إليها حبه العميق للتحمّس للشعر وإيمانه بشاعريته . ونظّمه قد حقق جانباً من طموحه هذا ، فإن شعره على العموم يعكس ثقافة مقبولة بين شعراء أيامه . ولكن كانت صفة هذه الثقافة هي الامتداد لا العمق ، فلقد كان سبب ذلك ما فاتته من دراسة علمية دقيقة كما أسلفنا .

وفي تلك الأيام من حياة الشاعر « ما بين سنة ١٩٢٧ و ١٩٣١ كان في المتصورة شعراء آخرون يشبون إلى مدارج الشعر مع علي محمود طه وهم إبراهيم ناجي ، وصالح جودت ، ومحمد الممشري .

وقد نشأت بينهم صلة من الصداقة الأدبية فكانوا يجتمعون في الأماسي على التيل ويتحدثون في موضوعات الشعر والأدب . ومن آثار هذه الصداقة أن لكل من علي محمود طه وإبراهيم ناجي قصيدة عنوانها « صخرة الملتقى » ، وذلك أمرٌ يُشعر بأنّ الموضوع قصة ما . ولعلهما قد زارا هذه الصخرة معاً فكتب كل منهما قصيدة لها . وإني لأجدني أناسل : من منهما هو الذي أطلق هذا الاسم الجميل على الصخرة ؟ على أن القصيدتين وقد اتفقتا على العنوان المثلث قد اختلفتا في الموضوع والأسلوب والمأطفة اختلافاً يبيّن أنّ كانت قصيدة إبراهيم قصيدة حبّ فيها الذكرى والحنين والأسى المتحرّق بينما سرى عرق الفلسفة والتأمل في قصيدة علي محمود طه فانتهت إلى حرام



الشكر والروح وراء اللامعة والحياة اليومية . أما إبراهيم ناجي فإنه يذكر اللقاء في ظل صخرة الملقى وما صار إليه الحب من فراق فيغرق الصخرة في سيل من مشاهره وحواش الرقيقة :

سألتك يا صخرة الملقى متى يجمع النهر ما فرقا ؟  
 ليا صخرة جمعت مهجرين أضاء إلى حننها الملقى  
 إذا النهر ليج بأفئدله أجداً على ظهورها الموقنا  
 قرأنا عليك كتاب الحياة وفضى الحوى سرها الملقنا  
 نرى الشمس ذائبة في العباب ونستظر البدر في المرحى (١)

وأما علي محمود طه فإنه يرى في الصخرة عوالم بعيدة من الأسرار لأنها ملقى البحر والصحراء ، تلقي عندها رموز الحياة وللموت وتستثير في نفس الشاعر من المعاني ما يخرقه في بحر من التأمل والفلسفة :

جاورتها الصحراء تستشرف ليم وقر المحيط جنب القلا  
 أبدان قد أفساد إليها لم تجتمعها يد الحادثات  
 وجدا الملقى عليها قسراً بعد آباد فرقة وشتات (٢)

وما لبث علي محمود طه ، أن اتصل بالصحافة الأدبية في القاهرة ، وقد صادف في تلك الأيام صدور مجلة ( أبولو ) سنة ١٩٣٢ ومجلة الرسالة سنة

(١) لسنا هذه الأبيات من كتاب صالح جردت ( ناجي ، حياته وفكره ) المطبوع في القاهرة سنة ١٩٦٠ ( ص ٥٦ ) ومن هذا المصدر لهذه أسطينا المعلومات من مجلة القاهر بناجي والمبشري وصالح جردت لهذه . وقد وجدنا المؤكد لا يشير إلى أن قبل محمود طه لصيدة طرايا ( صخرة الملقى ) فلا ندرى فهو ملتبس إليها أم لا . ولله يستطع أن يبيننا شيء يفسر هذا الاختلاف في العنوان .

(٢) ميران اللوح الثالث ص ١١١ .

١٩٣٣ ، فراح الشاعر يكتبهما وبدأ اسمه يعرف في أوساط الأدباء<sup>(١)</sup> .  
وسرعان ما أتيت له فرصة للانتقال إلى القاهرة والعمل بوظيفة في وزارة  
الأشغال . وهناك استطاع أن يقدم أول مجموعة من شعره إلى المطبعة في  
ديوان سمائه ، الملاح الثاني ، صدر في القاهرة سنة ١٩٣٤ وقد أهداه : « إلى  
أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول ، إلى التائهين في بحر الحياة ، إلى  
رواد الشاطئ المهجور » ومن هنا الإهداء نستطيع أن نستخلص روح الشاعر  
في هذه الفترة ومضمونات شعره .

ولا بدّ لنا هنا أن نلفت النظر إلى حقيقة لا نرى أحداً غيرنا يقف عندها  
وهي أن ديوان « الملاح الثاني » وهو الديوان الأول للشاعر ، قد صدر حين  
بلغ الشاعر الثانية والثلاثين من عمره . وهذه من حاله إذا قسناها بتاريخ أول  
مجموعة شعرية تصدر لشاعر . فقد توفي أبو القاسم الشابي عن ستة وعشرين  
عاماً فكل شعره مكتوب قبل هذه السن ، وقد صدر ديوانه الأول ( عاشقة  
الليل ) وعمره أربع وعشرون سنة . ومثل هذا شائع في تاريخ الشعر العربي  
وسواء . وما يهتأ من دلالة هذه الظاهرة في سيرة علي محمود طه أن « الملاح  
الثاني » لم يكن شعره في بلغه في حدود العشرين ينظر إلى الحياة في سلابة  
الصبا ولغته : وإنما كان شعر رجل ناضج بحيث حبر عن عواطفه وآرائه  
تعبيراً يمثل شخصيته تمثيلاً مقبولا . ونحن نلح على هذه النقطة لأننا مستحاج  
إلى الوقوف عندها في فصول تالية من هذا الكتاب .

وخلال السنوات التي أعقبت صدور « الملاح الثاني » اتسعت شهرة الشاعر

(١) استلينا المعلومات الصلة القليلة عن مولد الشاعر ودراسه ووظيفته من كتاب لدراس  
لوقى سيف ( الأدب العربي الماصر - في مصر ، دار المعارف ١٩٥٧ ) ص ١٣٥ ،  
وأما غيرنا من القراء أعد منها أيضاً ، وهي مركزة على قصصها فرائح التي جعلها لكتاب  
من الكتاب مطبعة ولسلي .

وفتحت كبريات الصحف صندورها لشعره وكان ينشر قصائده في الرسالة والثقافة والمقتطف والمقطم والأهرام والمنتور والنبأ الأسبوعية وسواها . وفي صيف عام ١٩٣٨ وقع له الحادث الذي كتب له أن يقلب حياته وشعره وهو سفره إلى أوروبا للاصطياف حيث زار إيطاليا ووقف بمدينة فينيسيا وحضر ليالي الكرنفال .

ومن هذه الزيارة نعت قصيدته المشهورة « أغنية الجنول » التي نشرتها مجلة المقتطف في حينها . وقد أحدثت هذه الأسفار أثراً قوياً في نفسه فخلقت في شعره اتجاهات جديدة إلى المرح والعبث والتفكك ومصادق هذا ما نقرأ له في قصيدته « بحيرة كومو » :

شاعر النيل طغى بها غنمها كل مبتكر  
الثلثون قد مضت في التفاهات والمذمر  
فسترد من النجم لأيامك الأخير  
أين وادي النخيل أم قاهربكسه الغرر  
لا تقل أنصب الرى فهنا أروق الحجر  
ههنا يشمر الحماد ويوحى لمن شعر<sup>(١)</sup>

ونحن إنما نقف عند هذه القصيدة في تعليقنا على سيرة الشاعر لأننا نجد هنا نقطة التحول في هذا الجانب من عواطفه . فكأنها جرس يلقى منها إلى أن معالم الطريق قد تغيرت فجأة . وكان عمر الماضي في « وادي النخيل » ستاً وثلاثين سنة لا ثلاثين كما يقول وقد اضطره الوزن إلى هذا التساهل في مسألة العمر . وعلى شاطئ بحيرة كومو خلط علي محمود طه هذه السنوات وسماها « تفاهات وهزل » دون أن يستثنى منها حتى ديوانه الجميل « الملاح الثالث »

(١) ليالي للملاح الثالث القاهرة . الطبعة الخامسة ( وهي لا تحمل التاريخ ولا اسم للطبعة ) ص ٥١ .

الذي هو في رأينا خير شعره على الإطلاق لا بد أنه إلا مجموعة من قصائد الديوان التالي له « ليالي الملاح الثالث » الذي يحمل بقايا من روح تلك الفترة الموهوبة الأولى من حياة الشاعر ، فترة الشباب والخصوبة .

وتدلّ المظاهر ، كما تصورها قصائد ليالي الملاح الثالث ، على أن ذلك الحب الرومانسي الجميل الذي عرفه الشاعر في المرحلة الأولى ، قد نسي وانشغل عنه الشاعر منذ اليوم بأوروية تروح وأوروية تأتي : أنصاف أدبيات وشاعرات وراقصات من بافاريا وفارسوفيا واسكندنافيا وأمريكا . لكل رحلة صديقة ، ثم يلعب الصيف وتصرم الذكرى فلا تترك حتى شعراً جيداً في مستوى القصائد الأولى العظيمة إلا ما ندر .

وفي سنة ١٩٤٠ جمع قصائده التي كان نشرها خلال ست سنوات وضمها في ديوان أسماه « ليالي الملاح الثالث » صدر ذلك العام . وفي الوقت عينه غنى محمد عبد الوهاب أغنية المحتول غناء رائع الجمال ظففت أنظار مستمعيه في العالم العربي إلى هذا الشاعر ذي الموسيقى العالية والروح الحليمة فكانت الأغنية خير دعوة لقراءة المجموعة . وما لبث الديوان أن أثار ذوباً من الإعجاب في الوطن العربي حتى ما كادت تخلو صحيفة أو مجلة صدرت في تلك الأيام من مقال ثناء عليه بقلم ما . وكان أغلب الكتاب يقتطفون أبياتاً من المحتول وعمره نهر الرين وبحيرة كومو وتايس الجديدة ملحنين إصجاباً خاصاً بها ، وهي القصائد الأوروية التي دعا فيها إلى المرح والتسلل من قيود المحافظة للانطلاق في ركب المدينة الفرية . كما وقف الكتاب عند قصيدة « القمر الماشق » لا عن تقدير لكلماتها الفنية ومسحة البراءة في بطلتها وإنما لأنها قصيدة حسنة تصور عاشقاً « حريداً بكل مليحة بمعنى » .

ومهما يكن فإن مجموعة « ليالي الملاح الثالث » قد جاءت الشاعر بالشهرة المرموقة التي يستحقها ورفعتها إلى مرتبة الشعراء الكبار المعاصرين . ونحن

نذكر هنا ، لأن هذه الشهرة جعلت اتجاهات الشاعر الحسية تسري مع موسيقى شعره فتؤثر في كثير من الشباب البافع الذي كان إذ ذاك يهيم نفسه للمستقبل القوي . وفي مجالات ذلك المهد وصحفه أمثلة كثيرة لقصائد المقلدين والمعجبين من الشباب وغير الشباب . فلقد كان علي محمود طه أحد الأعلام الذين يجب أن يدرس تأثيرهم في شعرنا المعاصر . وأنا أقترح على بعض طلبة الماجستير أو الدكتوراه في الأدب المقارن أن يتفرغ لدراسة هذه الدراسة لما فيها من تشخيص للتيارات الكبيرة التي كوَّنت مجرى شعرنا الحديث .

وعلى السنين التالية ترك الشاعر وظيفته في وزارة الأشغال واشتغل مديراً للمعرض الخاص بوزارة التجارة . وبقي يسافر إلى أوروبا في الصيف مواصلاً نظم القصائد في مشاهدنا . وفي سنة ١٩٤١ صدر له كتاب من النثر الخفيف سماه « أرواح شاردة » وجمع فيه مادة مختلطة في الأدب والأسفار وضم إليه مجموعة صغيرة من القصائد المترجمة عن شعراء إنكليزي وفرنسيين . ولولا هذه القصائد لما كانت للكتاب قيمة أدبية . ولعله لا يقرأ إلا لأن مؤلفه هو علي محمود طه الشاعر .

وقد تحوّل اتجاهه بعد صدور « ليالي الملاح الثالثة » فأصدر في سنة ١٩٤٢ قصيدة فلسفية طويلة سماها « أرواح وأشباح » واتخذ لها صيغة حوار مسرحي شخصياته غير حريكة وقد اختارها واستلهمها مما يعرف من أساطير اليونان وما كتب حولها .

وفي سنة ١٩٤٣ صدر له ديوان ثالث عنوانه « زهر وعصر » وكان في مستواه القوي دون الديوانين السابقين على العموم ، وقد بدأت علامات البرودة العاطفية تبدو على شعر الشاعر بعد أن تجاوز الأربعين . ولا نجد في هذا الديوان قصيدة يرتفع فيها الشعور إلى ذروة عالية غير القصيدة الرائعة « طارق بن زياد من شاطئ إلى شاطئ » .

وفي سنة ١٩٤٤ أصدر مسرحية غنائية عنوانها « أغنية للرياح الأربع » فيها شعر جميل ذو موسيقى عالية وصور ، غير أنها في شكلها تخالف المؤلف من قواعد فن المسرح وأصوله . وسترك التعليق عليها إلى موضعه من الكتاب .

وفي سنة ١٩٤٥ صدرت مجموعة شعرية رابعة هي « الشوق للعالم » كانت في مستوى المجموعة الثالثة ، وبعد هذه السنوات الخمس ، التي صدر له في كل منها كتاب ، استراح سنة لم ينشر فيها شيئاً ثم طلع على القراء بديوان ضئيف حل العموم في روحه ومثنواه القبيّ سماه « شرق وغرب » وكان صدوره سنة ١٩٤٧ وفيه شكوا الشاعر للمرض في الشباب قائلا :

فرحتُ لكم من وراء السقام      وقد جلت الشيب رأسي اشعلا  
وما إن بكيت الهوى والشباب      ولكن بكيت المل والرجالا

وما أبلة بكاءً ، وما أجسر علي محمود طه مثله وهو شاعر المروية والبطولة والإنسانية . تقول هذا ونحن ندري أن هذه النعرة العظيمة ، حل العلى والرجال ، تحف متناوضة مع بعض مواقف الشاعر في طلب الصحة الحسية في ديوانه « شرق وغرب » وسواء من ديوانه بعد « الملاح الثاني » . لأن هذا التعارض ظاهري وحسب ، فقد كانت روح هذا الشاعر تنتظر دائماً إلى ما هو حال ونيل وجوهري في طيبة الإنسان ، وقد أوردنا عبر هذا الكتاب ، من صور هذا الميل الروحاني عنده ما نرجو أن يكون كافياً لأن يلمح عنه تهمة مثل « الأيغورية » التي ينسبها إليه الدكتور محمد منصور في كتاب له (١) .

وفي سنة (١٩٤٩) توفي حل محمود طه عن عمر لا يتعدى السابعة والأربعين

---

(١) محاضرات في الشعر المصري بعد غوتي ( الدكتور محمد منصور . مطبعة الرسالة [ القاهرة ]  
١٩٥٧ ، ص ٨٣ .

وبعزته تخطت أوتار قيثارة موهوبه ملأت القلوب سنوات كثيرة وخلقت جواً من الموسيقى الرقيقة ، والصور العذبة ، والروحانية . ولعلنا ، حين ننظر إلى كتابه دواوينه منذ سنة ١٩٤٠ إلى ١٩٤٧ ، نميل إلى الشعور بأن نداء الموت المرتقب كان يبلغ روحه على غير ما وعي منه ، فاندفع ينظم الشعر في وله وصراحة وقلق وكأنه يريد أن يسبق الموت . ومثل هذا التلقّي الحساس لا يستغرب من علي محمود طه وهو من تعرف بين المؤمنين بعالم الروح ونظائره . وقد يكون اندفاعه إلى إنتاج الخواص ، في سنواته الأخيرة ، صادراً عن شيء من ذلك الشعور المبهم بالموت الراصد وراء المنحنى .

ولقد شهد قبل موته تلك المأساة السوداء التي هزت كل قلب في الوطن العربي ، شهد ضياع فلسطين وأحس مرارة السخرية في رجوع سبعة جيوش عربية مدحورة أمام شرفمة من الدخلاء الذين لا تربطهم لمة ولا تقاليد ولا دم ولا نسب ولا قيم روحية ولا مثل حضارية .

ولا نملك في أنه مات حزين القلب ، فقد كان من أشدّ المتحمسين للقضايا العربية ، وقد دعا إلى الوحدة في وقت كانت السلطات الحاكمة في مصر تحاول فيه إرغام أبنائها العرب على اتخاذ الفرعونية مكان القومية . ومن حقّه علينا أن نذكر له هذا الموقف العربي الأصيل الذي يؤكد حبه للحق وجبرأته في رفع صوته ، كما يدل على إيمانه وقوة حسّه .

# الباب الأول

## موضوعات شعره

- ١ - القصائد العاطفية
- ٢ - القصائد الفكرية
- ٣ - القصائد الإنسانية والقومية
- ٤ - قصائد المناسبات





تمهيد

## موضوعات الشاعر

يكاد الموضوع يكون قيمة حديثة في أبحاث النقد العربي ، فإذا منعنا بعض الاعتبارات والحيثيات من أن نسمي هذا الحكم تسميماً كاملاً استطعنا أن نقول على الأقل ، إنه لم يبرز هذا البروز إلا في عصرنا . فلقد كانت الموضوعات التي ينظم فيها الشعراء العرب معلومة معروفة لا تخرج عن إطار هذه الأبواب العامة الكبيرة : للمديح والمجاء والنزل والفخر والحماسة والوصف والإخوانيات والتصوف . وكان الشعراء يكتبون في هذه الأبواب الواسعة فلا يكون التفاوت بينهم إلا في أساليبهم الشعرية وتخصيلات المعاني الجزئية التي يستعملونها . ولذلك قالوا إن المعاني مبلولة على قارعة الطريق وإنما المهم صياغتها وإبرازها . وكانوا ، بسبب نظرهم هذه ، يقسمون دواوين الشعراء حسب الموضوعات قائلين : باب الحماسة ، باب النزل ، ونحو ذلك ، وكان هذه الأبواب المربضة موضوعات تتخلل تحتها التفاصيل كلها . ولذلك لم يبنوا بوضع عناوين لتفاصيلهم وإنما كتبوا : قال بهجر ، قال بنزل .

وقد مضى هذا كله وانصرم في عصرنا فأصبح لتفصيلة موضوع خاص بها غير الباب العام الذي يمكن أن تصنف إليه . وقد تبع هذا التطور زيادة في

الموضوعات ومن ثم برزت القروق بين الشعراء على شكل لم يتح لشعرائنا القدماء . ومع ذلك فإن الأبراب البامة ما زالت قائمة بحيث نستطيع أن نستعملها في دراسات المتقد . فإن من الشعراء اليوم من يؤثرون الموضوعات ذات الطابع الإنساني ، ومنهم من يندرون موهبتهم الشعرية انغفي بالقومية العربية وآمالها وأمجادها ، ومنهم من يملك ميلاً فلسفياً بحيث تجذب الموضوعات اللغنية ، وآخرون لا يهتزون إلا لنشوة عاطفة يحسونها . وقد يكتب الشاعر في أكثر من اتجاه واحد ، وإنما الشرط هو الإجادة في الاتجاهات التي يتناولها جميعاً . فإذا أحسن في أحد الاتجاهات وضمف في سواها أحصيناهُ شاعر اتجاه واحد .

وعلي محمود طه ، أحد القليلين الذين ينظمون في أغلب موضوعات الشعر دون أن يفقد غزارة مناهجه أو حرارة إبداعه ، فكان له أيضاً دافقاً من الإلهام مدّه مهما كتب . إن له شعراً عاطفياً عالي المستوى ، وله شعر وطني وقومي كأنه ما يكون عليه ما هو خارج من هذا الشعر في الوسط الأدبي . وإلى جانب هذا ترك الشاعر شعراً فكرياً خصباً يزخر بالحرق الروحية واللغنية ، كما ترك ذخيرة من الشعر الغنائي الذي عرف به أكثر ما عرف . ومثل هذه الخاصية نادرة بين الشعراء ، لأن أغلبهم يتفوقون في جانب واحد أو جانين . ومن أبرز الأمثلة على هذه الظاهرة ، الشاعر نزار قباني — كما سبق أن أشرنا — فهو يبدع كل الإبداع في قصائد الماطفة والحب ، حتى إذا تناول موضوعاً وطنياً أو اجتماعياً جاء بشعر بارد لاهية فيه ولا أصالة . أما قصائده العاطفية فهنا نغوذج منها :

#### امرأة من دخان

كيف فكرت في الزيارة أقول	بعد أن أطفأت هوانا النسيب
اجسمي شعرك التزير يخيف	ليل هذا المحسّر المجنون
لا تغني باي وظلي بعمر	مستحلاً ما عاقنته الظنون

أنت أحل ممنوعة العليف عجلي  
لا أريد الوضوح كوني وشاحاً  
ولعيشي تحيلاً في جيسني  
اتركني أبنيك شراً وحدراً  
ودمي في قلون عيني إنسي  
تتني ألوان وهمي العيون

. . .

لا نجيشي لموعدي واتركني  
واحرقني إذا أردت قلني  
أنا ما فعلت في عروقي همساً  
في ضلال يكي على البقيين  
لا أطق الحمال حين يلبس  
فلذا كنت واقفاً لا أكون (١)

إن في هذه القصيدة فكرة أصيلة هي حب الشاعر للمبهم والمتعالي  
والمستحيل ، وتفضيله للخيال على الحقيقة ، وفيها أيضاً حرص جميل على  
كرامة الحنية ونصاعة سرتها . وقد امتلكت القصيدة ، إلى جانب فكرتها ،  
مسحة تعبيرية عالية مما فيها من الصور التزيرية التي هي دعامه كل شعر . وأي قارئ  
متلوق لا يستطيع أن يقاوم الإعجاب بقوله : « مستحيلاً ما عاقته  
الظنون » أو « تتنني مرورك الياسمين » . وما أجمل هذه الباقة من الصور المتتالية  
« وشاح من دخان » « موعد لا يحين » « تحيل في جبين الشاعر » « خرافة  
لا تكون » ، وهي على تباعد ما بينها تتعاقب لإغناء فكرة واحدة

(١) دهران ظفرون نه . شركة فن الطباعة . ( القاهرة ١٩٥٨ ) ص ١١٥ ويبدو أن كلمة  
(أنا) في البيت الأخير قد وضعت بدلاً من غير محذوف بذلك عليه المقام لتفديره كائن لموجود .  
وهذا استعمال غريب لا يطور له في الشعر العربي . ومن البيت كما يبدو لي ( أني أسل  
إلى تحقيق كيانتي الفكري والباطني عندما تكونين حلاً لروتي إليه ولا أناه ، حتى إذا  
تحدثت واقفاً أصي كيانتي ) .

ولإبرازها إبرازاً شعرياً . وأما لغة القصيدة فإن لها من عناصر القوة ما يدل على قدرة الشاعر على اختيار اللفظة التي تختزن طاقة إضافية من المعنى فمن ذلك وصفه لشعر هذه المرأة بأنه « محرّر » فإن هذه كلمة موسية تنطوي على شبه مشهد كامل فيه حركة وحياة فإن « المحرّر » هو الذي حرّر بعد شدٍّ وأسر واللفظة توقظ في اللحن صورة الفتاة وشعرها مربوط تليها صورة لها وهي « تحرّر » هذا الشعر . وما من لفظة أخرى تؤدي هذا المعنى مثل « محرر » فلو قال « المسترسل » أو « المنطلق » أو « المتثال » لفقد مجهود صاحبة الشعر وجسدت الصفة جموداً يفقدهما الكثير من تعبيريتها . وإنما مقصد الشاعر التلميح إلى أن زائره قد تربّنت لغاته زينة مبتلّة .

ومن الألفاظ الملوحة التي تسحب بها قوله « متنوعة الطيف » فإن اسم المفعول المشتق من فعل مبي المجهول يُشعر بأن الشاعر يطلب روبة طيفها فلا يصل إليه لأنه « ممنوع » . ثم ، لماذا يتنمى الياسمين مرورها ، أليس لأنه هو نفسه جميل « فإذا كان الجميل يتنمى مرورها بهذه الحرارة فلا بد أن تكون أجمل منه . وبهذا رفعها الشاعر إلى رتبة عالية من الجمال المثالي .

وكم في هذا البيت من قوة تعبير كلمة :

أتركني أبنيك شعراً وصدرأ أنت لولائي يا ضعيفة طين

فإنني كلمة « أبنيك » معنى الإثشاء والتكوين، وتقابلها كلمة « طين » التي هي من وسائل البناء . ولكن الشاعر حرف كيف يترقق الاستعمال الثاني

المعاصر لكلمة « طين » في الكلمة « وهو معنى الدفاعة والوضاعة ، وفي مقابلة تنهض شخصية الفنان الشاعر ذلك ( البناء ) المبدع .

ومن الألفاظ ذات الأهاء الشعرية التي ما ورد في قوله : ( لا أطين الجمال حين يلين ) فإن منح الجمال صفة ( اللبونة ) قد رُفِق في الشطر فكرة شعرية خصبة . فما حجب الجمال اللين ؟ إن في وسع المرء أن يلعب به فيطويه وينشره ويضفطه ويشكله في أي شكل يختار كما تصنع بعجينة ، وما من شك في أن هذه الصفة تنفص الجمال الذي ينبغي أن يتصف بالسمو والحصانة والاستقلال ، لأن ذلك جزء من روعة حسنة وقوة تأثيره فينا .

ولسوف نكتفي بهذا من التعليق على قصيدة الحب التي نظمها نزار قباني ونجح فيها كما يتاح له في كثير من شعره العاطفي « فلتنظر الآن في قصيدة اجتماعية له نختارها من ديوانه « قصائد من نزار قباني » وعنوانها « قصة راشيل شوارزنبرك » وهذه مقاطع منها :

اكتب باختصار

قصة لإدعائية مجتده

يدعونها راشيل

قفزت ستن الحرب في زفارة مفردة

شيدها الألمان في براغ

كان أبوها قنصاً من أكلر اليهود

يزور النشود

وهي تدبر متراً لفصحى في براغ

يقصده الجنود .

وآلت الحرب إلى ختام

وأعلن السلام  
 ووقع الكبار  
 أربعة يلتبون أنفسهم كبار  
 صك وجود الأمم المتحدة  
 ونحني نقراً على هذا النسق لكي نصل إلى قوله :  
 ولا تزال الأمم المتحدة  
 ولم يزل مثاقها الخطير  
 يبحث في حرية الشعوب  
 وحق تقرير المصير  
 والمثل المجردة <sup>(١)</sup> .

هذا كلام نثري لروح وإن احتوى على مسحة من الوزن هي كل ما أبقاء  
 الخروج على قواعد الضرب في أشطر قصيدة يكاد الضرب يكون جزءاً خطيراً  
 منها . وتظهر النثرية على القصيدة ظهوراً واضحاً في جانب اللغة لأنها غلو من  
 النغم والصور والحوّ وكل ما يجعل الشعر شعراً . لا ليست لهذا الشعر موسيقى  
 لأن الألفاظ فيه لم تستعمل بحيث تلقي ظلالاً ولم تمنح حياة خاصة بها ، ولا  
 ارتباطات تشدّها بما حولها ، ولعمري أي نغم في مثل هذه الجملة « ووقع  
 أربعة يلتبون أنفسهم كباراً صك وجود الأمم المتحدة » أليس هذا نثراً صريحاً  
 محتاداً ؟ وأما الصور ، تلك الصور التي يملك زرار قباني ذخيرة منها لا تنضب ،  
 فلا ظل لها في هذه القصيدة ولا أثر ، وإنما نظم الشاعر

(١) قصائده من زرار قباني - مطبعة دار العلم للناشرين (بيروت ١٩٥٦) ص ١٨١ .

وكأنه يكتب الفتاحية سياسية لحريرة يومية . وأما الحوّ فإن من الطبيعي أن يفقد في « شعر » لا تعبير فيه ولا صور ولا موسيقى . وهل يكون الحوّ الشعري مصاحباً لكل هذه الجملة : « لا تزال الأمم المتحدة ولا يزال ميثاقها الخطير يبحث في حرية الشعوب وحق تقرير المصير » ؟ ذلك أنها تخلو من أي عنصر من عناصر الشعر غير الوزن الضعيف ، والوزن وحده لا يخلق الشعر ، وإنما الشعر اجتناع الوزن المضبوط بالتصوير العالي والنظم والصور والحوّ وغوة الموضوع وكمال الميكل ، وكل ذلك مفقود في هذه « المنظومة » التي طلع بها نزار قباني .

وقد يقول قائل إن الذنب في ثرية القصيدة ليس ذنب الشاعر لأن الموضوع بطبيعته ثري . وهنا وهم ظاهر ، لأن أي موضوع — في ذاته — يصلح لأن يصاغ في قصيدة جيدة لها الحوّ والصور والنظم والخيال وإنما المحول على الشاعر ووسائله . ولو بذل نزار قباني لقصيدته عاطفة شعرية ونظر إلى موضوعها بما يملك من موهبة في خلق الصور لحامت قصيدة جميلة . على أن الظاهر أنه لا يستطيع ذلك لأن اتجاه شاعريته ومزاجه يمنحه الحماسة لموضوعات الحب وحدها وأما قضايا المجتمع فهو لا يملك لها حماسة ولا صوراً ولا أنغاماً وهنا مدى قدرته . ومثل نزار قباني في هذا شعراء غير قليلين نذكر منهم محمود حسن إسماعيل وإلياس أبا شبكة وكلاهما يدع في الموضوعات العاطفية والضحكية ويسف به المحتاح في الموضوعات العامة . وهنا يبرز على محمود طه فإنه يملك قدرة الارتفاع إلى مستوى الحرمة في مختلف الموضوعات التي يعالجها .

### موضوعات علي محمود طه

لا بد لنا ، قبل أن ندخل في دراسة تفصيلية لموضوعات التي طاف حولها شعر علي محمود طه ، من أن نجمل الخطوط العريضة التي تتدرج تحتها هذه الموضوعات ، ونحن نراها على الوجه التالي :



١ - القصائد العاطفية وهي على ثلاثة أصناف :

( أ ) قصائد الحب .

( ب ) قصائد الوصف الفنائي ( الغزل ) .

( ج ) قصائد الحب العاطفي .

٢ - القصائد الفكرية .

٣ - القصائد الإنسانية والقومية .

٤ - شعر المناسبات والإخوانيات .

وسوف نخصص الفصول التالية لدراسة كل فرع من هذه الفروع مع الأمثلة الواجبة .

## الشعر العاطفي

### ١. قصائد الحب

#### أ - الحب والوصف

لعلنا لا نحتاج إلى القول بأننا لا نقصد بالوصف مدلوله العام الخارج فقد سبق لنا أن أدرجنا شعر الوصف الفنتاني في باب الشعر العاطفي ، وبذلك ربطناه بشعر الحب ربطاً مباشراً . وإنما نريد الوصف اصطلاحاً قبيحاً في مقابل الحب بحيث يتعارض معنيهما ذلك التعارض الذي ينفص في تشخيص صنفين من أصناف الشعر العاطفي في ديوان علي محمود طه ، ودواوين سواء من الشعراء العرب .

أما شعر الحب فنقصد به ذلك الثناء العاطفي اللهي الذي يصدر عن الماشق ، ويعبر عن مشاعر مشتعلة وحنين معذب لا يبدأ ، بحيث يكون ذلك الثناء طاقة تنفيس تخفف من اصطحاب المواطن وتأزمها . وأما شعر الوصف فهو في اصطلاحنا ، ذلك الذي يصدر عن الإعجاب الحسي الذي لا يصل إلى درجة الجسد ، وفيه يملك الشاعر من هدوء القلب واستغلال النحن ما يستطيع معه أن يتأنق ويتنار ، وينظر إلى الموصوف من الخارج ليصفه وصفاً جميلاً دون أن يضيع فيه . ومثل هذا الشاعر واصل لا عاشق ، وبينه وبين الماشق ثلاثة فروق كبيرة .

وأول هذه الفروق أن الشعر بالنسبة للعاشق مسألة حياة فهو ينبغي لأن حوافله تعدّ به فلا يجد متغفلاً لها في غير التعبير ، ولذلك نجى قصائد العاشق دافقة بالشعور الحي والحرارة الخصبة والجمال اللّز . فكان القصيدة انشبال موهوب من منبع دافئ لا يتضب . وهذا شيء لا يعرف مثله الواصف لأن الشعر عنده مسألة أناقة واستمتاع ، فهو ينبغي ليسل نفسه بترف الأوصاف الجميلة ويستحوذ على إعجاب السامعين . وما من ضرورة حيوية قط تحتم على الواصف الفناء كما تحتمه على العاشق .

والفرق الثاني أن العاشق مثالي لا يقوى على رؤية تفاصيل موضوعه ، وإنما يخلق في خياله فيسبغ على من يحبّه تلوين الرؤى وقتنة المجهول وسحر المثال الذي يصطبغ برغبات الروح . ومثل هذا الشاعر قلماً يصف مشاهد الحب وأشخاصه وصفاً مستغلاً ، وإنما يلقي على كل شيء نسبياً من الأوهام السحرية والظلال والألوان . وهو في ذلك خلاف الشاعر الواصف ، لأنّ هذا واقعي كل الواقعية ، ينظر إلى الموصوف فاحصاً فتراه على حقيقته دونما زخارف ، فإذا زخره فعل ذلك وهو واعٍ لكي يمنح قصيدته سمة التحليق الطبيعي التي هو جوهر كل شعر جميل . والغنى الأدبي لحكمنا هذا أن الجمال في القصيدة غاية الواصف ، بينما هو عند العاشق نتيجة غير مقصودة ، تنبت كما تنبت الوردة حين يتوافر لها الخصب والماء والغذاء . ومعناه أيضاً أن الواصف يصف ولا يحب ، بينما العاشق يحب ولا يصف .

والفرق الثالث أن العاشق إنسان ذاهل يكاد يغب في خياله من رغباته غير الواحية ، وتتحصف به أجواء المواقف العاطفية التي يهيم فيها ومن ثم فهو ذاهل حتى عن موضوعه ، مشاعره أي شخص من يحب ، ولذلك لا يقوى على الوصف ، فتضاري ما يستطيع أن يصرخ مجترأً عن مشاعره ، أو لنقل إنه يفقد حريته ويصبح أسير هواه ، فكانه لا يستطيع أن يفصل عن مشهد الحب ويعلق فوقه بحيث يصفه . بينما يبدو الواصف وكأنه يقف على تل يشرف على

المنظر من حل ، فهو يصفه مستقلاً عنه تمام الاستقلال ، دون أن يقع تحت سطوته وصهره . ومعنى ذلك أن الواصف يملك وحيه الكامل بينما يتنه العاشق في ضباب عدم الوحي بما يلقيه عليه سلطان الحب من شبك وأوهام .

وقصارى ما نريد قوله إن الحب يتعارض مع الوصف تعارضاً أكيداً بسبب أزمة المشاعر التي يعيش فيها المحب ، وذلك يفضح حداً فاصلاً بين مملكة العاشق ومملكة الواصف فلا لقاء لهما . ولعلنا لا نحتاج إلى أن نقول إن شعر الحب أرقى من شعر الوصف في مراتب العاطفة الإنسانية ، وأجمل منه في مراقي الجمال ، وأقوى منه تعبيراً ، وأرحب آفاقاً . وسبب ذلك أن حرقه الوجد في قلب الشاعر تفتح له من أبواب الخيال والموسيقى والتعبير ما لا يعلم الواصف بمثله مهما أوتي من البراعة وذلك هو السبب في غلود قصائده المحبين على الزمن ، بينما تبقى دواوين الواصفين تقرأ لتسلية والظرف .

## ب - شعر الحب

يقصر شعر الحب الذي نظمه علي محمود طه على المرحلة التي كتب فيها ديوانه الأول ، الملاح الثاني ، ، فإن كل شيء في هذا الديوان يشير إلى أن الشاعر كان عاشقاً والله القلب ، مفتون الروح يتقلب على وهج العاطفة والحنين . وأبرز مظاهر هذا الحب أنه ألمه شعراً عاطفياً عظيماً في حرارة الشعور والأصالة حتى تكاد كل كلمة فيه تبض كما في هذه الأبيات :

يا من قلت شبابي في يفاحه	ورحت تسخر من دمعي وأتاني
حرمت أيتامي الأولى مفارحها	لما نمت بأوطاري ولذاتي
فدع فؤادي عزوفاً يرف على	ماضي ليالي وأنتم أنت بالآتي
دعني على صخرة الماضي فإن بها	من الصباية والحنان منجاتي <sup>(١)</sup>

(١) الأسية الحزينة . الملاح الثالث ١٢٨ .

إن لغة هذه الأبيات لغة قوية لها كل خصائص الشعر ، ونعني بكلمة « قوية » الألفاظ التي تحمل شحنة غنية من العاطفة مثل قوله : « يا من قتلت شبابي في يفاعته » حيث يسمي الشاعر أثر هذا الحب في حياته « قتلاً » مرتفعاً به إلى أقصى معاني الإيذاء والإيلام . ثم إن هذا « المقتول » الذي يُستثار عطفنا عليه هو « الشباب » الذي يمثل أقصى الأمل وأروع الجمال ، وهكذا يقع أقصى الأذى على أقصى الجمال وبذلك أبرز الشاعر إساءة هذا الحبيب لإبرازاً قوياً ناجحاً . ولعلنا نلاحظ أن قوله عن الشباب « في يفاعته » يزيده طراوة وبذلك يفسخ أثر الحرمة في نفوسنا . ومثل هذا في القوة قوله : « حرمت أيتامي الأولى مفارحها » لأن الحرمان وهو معنى قوي قد أصاب « أيتامه الأولى » أيام اليفاعه والحنين والبرامه . على أن أقوى الأبيات لغةً وعمق استدارة قوله :

فدع فؤادي محزوناً يعرف على ماضي ليالي وأنعم أنت بالآتي

وسر قوة البيت أن الشاعر يتخذ فيه موقفاً شاعراً ، فهو يعلن تمسكه بذكريات الماضي في عين الوقت الذي يدري فيه أن من يحب قد نسي تلك الذكريات وراح يعيش الحاضر سعيداً لاهياً مترقياً عليه إلى « الآتي » . ويبدو هذا الموقف متناقضاً عند النظر العابث لأننا نشعر ، أول وهلة ، أن من غير المعقول أن يفخر هذا العاشق بأنه وفي ، يعيش الذكرى الباقية من الأمل بكل لحظة من لحظاتها ، بينما هو يدري أن من يحب يدوس الوفاء ويعيش في الحاضر الغافل . على أن النظرة الأصح تكشف من أسرار الشاعر ما يجعل الموقف طبيعياً . فإن علي محمود طه ، في شعره جليلاً ، رجل مثالي يؤمن بالقيم الروحية حتى وهو يراها تتعارض مع مصلحته وسعادته . ومن هذه القيم التي يحبها الوفاء والحب المجرد من الفرض ، للتره حتى عن طلب العاطفة المتأبلة ، وذلك هو الذي يجعله يتمسك بالثبات بينما الحبيب يلهو ناسياً . وعمل هذا يحمل البيت معنى إضافياً هو الازدراء لهذا الحبيب السطحي

الذي لا مثقُل له ولا قِم ويرمز التمسك بالماضي هنا إلى روحانية الشاعر العالية .

عل أن البيت يشع معنى آخر لا نستطيع أن ننجو من الإحساس به وأقصد معنى المتاب واستارة العطف في قلب الحبيب المهاجر ، فكان الشاعر يعرض عليه ثباته ووفاءه ، ليصل إلى إلقاء مشاعره وردّه إلى شيء من الوفاء والتقدير . ومهما يكن من شيء فإن هذا شعر مقتطع من النفس ولذلك كانت كل كلمة فيه تقطر دماً وحرارة .

ومن شعر الحب قوله في قصيدة بديعة الجمال عنوانها « انتظار » :

ولقد أنت بعدُ الليالي واقفت	وكأننا في الدهر لم نزاور
بدكتُ من عطفٍ لديك ورقة	بحين مهجور وقسوة هاجر
وكانني ما كنتُ إلتك في الصبا	يوماً ولا كنتُ الحياةَ مُشاطري
ونسيتُ أنت وما نسيتُ وإنني	لأعيش بالذكرى لملك ذاكري <sup>(١)</sup>

وهذه الأبيات ، والقصيدة التي انقطعتا منها جميعاً تنطق بوله العاطفة التي تأخذ بزمام نفس الشاعر فلا يبيح التعبير عنها إلا ضرورة يراد بها التنفيس عن طاقة من المشاعر التي يعض بها قلب الشاعر . وهذا الشعر المتفجر بالعاطفة الواهجة كثير في « الملاح الثالث » . ومن صوره قوله غاطباً هذا « الحبيب » :

فافتح لي الباب الذي أغلقتهُ	هوني وهاتِ القيدَ غيرَ ضنين
دعني أروّ القلبَ من غمر الرضى	وأتم حل غير الحنانِ صبري
وأحد إلى أسر الصباة هارباً	قد آب من سفر الليالي الجون

---

(١) الملاح الثالث . قصيدة « انتظار » ص ١٧٠ .

عالت الحياة على فؤادك طليقة وأنتك ينشدتها بعين سجين<sup>(١)</sup>

ولا ينبغي لنا أن نقطف آياتاً من هذه القصائد فإن قوة تعبيرها عن الحب لا تتجلى أحسن لتجلى إلا إذا نحن قرأناها كاملة وإنما اكتفينا منها بأبيات لأنها ستعال تحليلاً كاملاً في موضع آخر من هذه الدراسة .

إن قوة العاطفة التي أملت هذا الشعر قد منحت الأصاله والجمال بحيث بقي غير ما كتب الشاعر من شعر عاطفي ، حتى بعد انصرام السنين واكتسابه مزيداً من التجارب الشعرية والنضج اللغوي . وذلك لأنه — فيما يظهر — لم يكتب إلحاح العاطفة وضغطها في غير هذه المرحلة الأولى من حياته ، مرحلة « الملاح الثالث » . ولقد أنتجت هذه الحرارة الشعورية شعراً يرتفع مستواه الفني إلى مراحل لم يصلها الشاعر في قصائده العاطفية بعد ذلك قط . كما في هذه القصيدة التي تقطفها كاملة :

### أغنية ريفية

وغازلت السحب ضوء القمر	إذا حاب الماء ظل الشجر
خوافق بين الندى والزهر	ورددت الطير أنفاسها
تنجي المذبل وتشكو القدر	وناحت مطوقة بالموى
يقبل كل شراع عبّر	ومر على النهر ثغر التسم
مفازن مختلقات الصور	وأطلعت الأرض من ليلها
كان الظلام بها ما شمر	هناك صفصافة في النجى
شريد القواد كجب النظر	أعلنت مكاني في ظلها
وأطرق مستغرقاً في الفكر	أسر بعيني خلال السماء
ولمسمع صوتك عند النهر	أطالع وجهك تحت التخيّل

(١) المصدر السابق . قصيدة « روح المارب » ص ٣٥ .

لئلا أن يَمَلَّ الدَّجَى وحفَى      وتشكو الكأبة مني الضجر  
وأنفي لأرجس مستشفراً      لقامك في الموعد المنتظر <sup>(١)</sup>

إن هذه القصيدة ، حل قصرها ، تضمنا أمام عالم كامل من الجمال الموحى  
والحرّ القويّ بالعمق والسحر ، وتمنحنا في الوقت نفسه إحساساً قوياً بمواطن  
هذا المحبّ الجميل النفس المفتح لأبعاد الكون وروحانية الطبيعة .

أما الحرّ فينبع صحره من كون القصيدة لا تحف عند السطوح ، فلا تصف  
مشاهد الكون مزولة عن بعضها ، كما قد تصفها قصيدة ضحلة ، وإنما  
تبحث عن العلاقات المكنية بين الأشياء ومظاهر الطبيعة . وهكذا يحسّ الشاعر  
الماشوق بقيام صلة من الحبّ بين الماء وظلّ الشجر بحيث « ينأب » الموج  
ما ينعكس على صفحة النهر من ظلال ، و « تنازل » السحب ضوء القمر ،  
وتردد أنفاس الطير وتحقق بين الندى والزهر ، وتبكي حمامة مطوقة حبّها  
شاكية مناجية . ثم هناك عاشق آخر هو النسيم الذي يمرّ ثغره ليتنثر القبلات  
على « كل شراع عبّر » . وفي هذا الحرّ من الحبّ والنزل والتقبّل ، تدع  
الأرض الجمال والمقائن التي تفرق حواس الشاعر وحواسنا . وفجأة ، في  
هذا الحرّ الدافئ المفرق في المواطن نعر على الشاعر فأين نجدّه ؟

هناك صفصافة في الدجى      كأنّ الظلام بها ما شعير  
أخلتْ مكانتي في ظلّها      شريد القسود كثيب النظر

واللفتة المهمة في هذين البيتين أن الصفصافة التي يجلس تحتها الشاعر  
منفردة موحشة ليس بينها وبين ما حولها صلة حتى يكاد الظلام نفسه لا يشعر  
بوجودها . وفي ظلّ هذه الصفصافة المهجورة يأخذ الشاعر مكانه « شريد  
القسود كثيب النظر » وعند هذا يكتمل البناء القويّ لقصيدة حبّ تبهر عن

(١) الملاح الثالث ص ٤٤ .



الكتابة أقوى تعبير . فقد نجح الشاعر في الأبيات الأولى بوصف جرّ من الدفء والحنان والحُبّ تقوم فيه الصلات الأليفة بين مختلف مظاهر الطبيعة ، ثم جاء العاشق ليأخذ مكانه على النهر فلم يمتزج لمجمله إلا صفصافة لا يشعر بها شيء مما حوله . فافترادها ووحشتها من جنس افتراء الشاعر ووحشته ، وذلك هو الذي ألف بينهما .

ومما يصاحب العاطفة الصادقة الابتكارُ في أشكال التعبير عن معاني الحبّ وهذه صفة تلتصق في قصائد هذه الفترة من حياة الشاعر . وفي « الملاح الثالث » قصائد بديعة متفرقة ذات أصالة مثل قصيدة « رجوع المارِب » التي تصور تجربة فريدة لخصمها الشاعر بلقائمة الثرية التي كتبها لها قائلاً : « إذا تمردّ المحبتون على حكم الموى وضاق كيويده بصراخهم وبكائهم فتح لهم باب ديره ، فخلعوا منه تاجين » وانطلقوا حاربين من أسره يشدون السلو والقيان في حياة أصبحت تنكرهم كأن لم يتصلوا بها ، وهاموا في عالم كأنما يجهلهم ويجهلونه . هناك يرجع المارِب فاصماً مأخوفاً يسحر تلك الأيام التي كانت تشرف عليه من خلال ديره القديم .

ومن قصائده البتكرة في هذا الباب قصيدة عنوانها « الشيد » وقد اختصها قائلاً :

عندما ظلني الوادي مساءً	كان طيفٌ في الحجى يجلس قربي
في يديه زهرة تظلم مساءً	عرفت حبيتي بها أدمع قلبي
قلت من أنت؟ ظباني جيباً	نحن يا صاح غريبان هنساً
قد نزلنا السهل والليل الرهيباً	حيث ترعاني وأرعاك أنساً
قلت يا طيفُ أثرتَ النفس شكا	كيف أقبلت وقل لي من دعاكاً؟
قال أشفقت من الليل طليحاً	فجئت إلى الوادي خطاكاً
ودنا مني ففتستني الشيباً	فعرفت اللحن والصوت الوديعاً
هو حبي هام في الليل شرباً	مظلماً همتُ لنفصاك جميعاً

وتماقنا فأجهشنا بكاء وانطلقتا في حديث وشجون  
وهذا الموعد فاحتجنا غشاء وتنتظرنك والليل حيون (١)

ولا بدّ لنا أن ننبه إلى هذه الصورة الرائعة ، صورة الشاعر وقد خرج إلى الوادي في المساء وجلس يتأمل ويعلم مفرحاً غليظاً مبهم مجلس قربته حاملاً في يديه زهرة ، قطر ماء ، وتأتي روعة الصورة من أن الطيف لا يقبل حل الشاعر كما ألفنا في الشعر العربي الدارج حيث يأتي الطيف « زاراً » ، وإنما يكشف الشاعر هذا الطيف « جالساً قربته » ، وبهذه اللمسة منح الطيف رقة وظرفاً وزيادة في الإيهام والحلال . ولعله واضح أن إقبال الطيف على الشاعر أقل تأثيراً في النفس من اكتشافه جالساً . لا بل إن ذلك يكاد يحدث هزة نفسية قوية . وقد عنتى الشاعر الصورة بتصوير الطيف حاملاً « زهرة قطر ماء » . وتكون هذه القطرات من الماء دموع الشاعر المخبوة . وما من شعير أروع ولا أجمل من قوله :

في يديه زهرة قطر ماء عرفت عيني بها أدمع قلبي

وعندما يدبر الشاعر حواراً مع هذا الطيف نفهم أنه تجسيد لحبة الشاعر . وفي الرمز إلى هذا الحب بالطيف معنى مرفه عيني « لأن الشاعر ، بذلك ، يجعل حبه « شخصاً » مستقلاً له حياته وحركته ، بحيث يستطيع أن يقابله الشاعر بالخلوس إلى جواره في الوادي . ولا يعني ذلك « بلغة الواقع العاطفي » ، إلا أن هذا الحب قد تمكن من قلب الشاعر بحيث أصبحت له حياته الخاصة ، فلا سلطة للشاعر عليه ، وإنما هو كيان مستقل له أبعادُهُ وإرادته .

ثم تأتي في القصيدة بعد ذلك « وليمة » روحانية يقيمها المحب لمن يحب ويشتم له فيها « قلبه » ملوّباً في « نشيد » . ونحن نسمي ما يقع « وليمة »

(١) الفلاح لكاه . نسيداً ونشيداً ، ص ٢٦ .

مع أن هذه اللفظة لم ترد نصاً في القصيدة لأن الشاعر يستعمل في التعبير ألفاظاً حسية مثل قوله :

سرى يا حسنُ ما أهددْتُه      لك من دُخُرٍ وحسنٍ ومتاعٍ  
ومثل قوله :

هي من حسنك نجيا ونمسون      فاحمها يا حسنُ إحصار المنون  
ومثل قوله :

ونعب الكأسي من شعر الخيال

وإذا كان يعيب هذه القصيدة شيء فهو خانتها الضعيفة وشيء من الركاكة في اللغة والتواء التعبير كما في قوله :

لم يكن إلا قتيلاً مؤمناً      باللي أغرى بجيك الطماح  
فإن المعنى إذا استقناه بحسب إعرابه يجري هكذا : « مؤمناً بالشيء الذي أغرى كبريائي بجيك » وهو تركيب وكيك فضلاً عن وعورة لنته في مثل « الطماح » و « جيك » . ومن الأبيات الضعيفة هذا :

ذاك قلبي حارياً بسين يديك      أخطته منك روعات الإله

فلا تفهم ما يعني بقوله « روعات الإله » . ومهما يكن من أمر ، فإن التجربة التي قامت عليها القصيدة بديعة أصيلة غير أن الشاعر لم يوفق إلى التعبير الكامل عنها . ولعل سبب ذلك أن القصيدة من أوائل شعره المنشور في « الملاح المألاه » ، ذلك ما نميل إلى الاعتقاد به ، لولا أننا لا نملك عليه دليلاً من حياة الشاعر . ومن ثم نتركه اقترافاً مطروحاً ريشاً نكتب سيرة الشاعر وينجلي الحفي .

## ٢٠ قصائد الوصف الغنائي

بعد شعر الحب المقسم بحركة العاطفة وحس الشوق ، مما قرأناه في « الملاح المثالي » ، انصرف علي محمود طه إلى نظم قصائد الوصف الغنائي . ولقد سبق لنا أن فصلنا معنى « الوصف » والفرق بينه وبين معنى « الحب » . ونحن نضيف إليه كلمة « الغنائي » لتمييز ظاهرة الموسيقى العالية الرنين التي اقترنت بها هذه القصائد في شعر الشاعر . وهذه الموسيقى مزينة في القصائد « لأن الوصف من دون نغم يصحبه ، يهبط بالشعر إلى مستوى « الثرية » . ولما يكون شعر علي محمود طه ثرياً بكل الثرية لأنه — حتى وهو خال من حلة العاطفة — يملك نبرة من الموسيقى تلازمه وتصلح به إلى مستوى شعري مقبول ، وذلك ينقله من الحفاف .

ومن أبرز نماذج شعر الوصف الغنائي لدى علي محمود طه قصائده المشهورة « المختلول » و « ليالي كيلوينرا » و « خمرة نهر الرين » و « سيرانادا مصرية » . وسوف ندرج فيما يلي الملاح العامة لهذه القصائد .

### ١ - وصف لا حب

العلامة الأولى المميزة لهذه القصائد أنها كما أسلفنا قصائد وصف لا لقصائد

حب . وتقصيل ذلك أن الشاعر كان فيها جميعاً مغرباً لا معانياً لتجربة عاطفية . وغير مثال نضربه لهذا قصيدته « المختول » وقد صور فيها شهوده ليلة الكرفال في « فينسيا » ، وهي ليلة وقف فيها بفرج ويصف دون أن تتوهم عواطف الحب في قلبه . ولا يرد على رأينا هذا أن الشاعر قد صلب خلال الأسماء ثمة جميلة من لتيات « فارسوفيا » كما نستدل من نص القصيدة ، فإن هذه الصلبة لا تُعدّ تجربة نفسية في حساب الموحيات الشعرية لأنها صلبة حائرة لا أحبات لها ، وقد انتهت بانتهاء المساء ، فقصارى ما تتركه في النفس نشوة حبّة عارضة تطفئ مع انصرام اللحظة . وأين هذه الأسماء من أسماء الشاعر تحت الصفصافة المنزلة في « أغنية ريفية » حيث جلس يطارد وجه الحبيبة حينما التفت وكأها تلقى ظلاً ضخماً على الكون كله . ومثل هذه الأسماء القصعة بالمعنى والعاطفة لا تصرم قط ، لأن الشاعر لا يفتق منها إلا وهو يبحث عنها :

وأضني لأرجع مستشرقاً لتماث في الموعد للنظر <sup>(١)</sup>

فهنا كان الشاعر يعاني وبما كل لحظة في المساء لأنه في قلب التجربة يتما وقف في ليلة المختول يتفرج على الوجوه في الزحام حتى التقي « على غير اتفاق » بفتاة فارسوفيا هذه . ولقد كان هذا الوصف من قطعة خارج النظر كما تشهد الصور التي وصفها مثل « موكب الفيد » ، « عيد الكرفال » ، « سري المختول » ، « ساني يترج الراح بالكلح رفاق » ، « الحسور » ، « ولدان وحور » ، « الأغيد الذي أسلم صدره لمحبّة لفت بالساحد خصره » ، وهي كلها مشاهد عامة منظور إليها من بعيد لا من نقطة في الوسط . ولم ينتج الشاعر في أن يجعل نفسه جزءاً حياً من المنظر وإنما بقي الغريب فيه :

قال من أين ؟ وأصنى ورنا قلت من مصر غريباً هامنا <sup>(٢)</sup>

(١) الملاح الملاح ص ٤٥ .

(٢) ليالي الملاح الملاح ص ٦ .

فكان قصارى ما صنع أن يصف المنظر من بعيد مفتوناً بمظهره لا بحقيقته .  
ولذلك كان ذكر الليل وكيلوتراً نقطة جمال وحقيقة في هذه القصيدة الوصفية :

أول كنت معي نخل جبره  
بشراع تسبح الأنجم إثره  
حيث يروي الموج في أرعهم فبره  
حلم ليل من ليالي كيلوتره

إن لمسة الحقيقة وحودة الشاعر إلى عالمه « حيث يمتلك مرثكراً »  
وروابط ، قد أضفى على الأشطر شيئاً من العمق والأصالة ، بعد طول ما وقف  
مفرجاً في الزحام الغريب .

## ٢ - الحبيبة :

تمتلك قصائد الوصف الثاني جميعاً صفة حبيبة بارزة لا تخطئها السمع ،  
لأن الأوصاف فيها تتركز إلى الحواس كل الارتكاز وهذا مثال بسيط  
على ذلك :

أبها للملاح قف بين الجسور      فتنة الدنيا وأحلام الجسور  
صق الموج لولدانٍ وحور      يفرقون الليل في ينبوع نور  
ما ترى الأخيد وضاء الأسرة  
دقّ بالساق وقد أسلم صدره  
لمحبّة لفّ بالساعد خصره  
ليت هذا الليل لا يطعم فبره<sup>(١)</sup>

(١) ليالي الملاح للشاعر ص ٨ .

إن كل ما في هذه الآيات يعبر عن الحسبة الصارخة ، ومن ذلك الكلمتان « ولدان وحر » وهما من ألفاظ القرآن الكريم ولهما في اللفظ العربي - بسبب قرابتهما - ظلال قهارة لا يمكن التخلص منها ، وهي بمجموعها ، ظلال حسية لأن القرآن إنما أوردها في سياق حسي معلوم كما تدل الآيات المشهورة :

« يطوف عليهم ولدان مخلدون بأكواب وأباريق وكأس من معين »  
( سورة النهر )

« ويطوف عليهم ولدان مخلدون إذا رأيتهم حسبتهم لوكؤا مشوراً »  
« حرر مقصورات في النيام فباي آلاء ربكما تكلدان لم يطمتهن أنس قبلهم ولا جان » .

( سورة الرحمن )

وللجان جانب المحور والولدان نجد مشهداً حسيّاً صارخاً من الحب العليّ فيه « أغيد » وهي كلمة حسية تعطي معنى متبدلاً ، وهذا الأغيد « قد أسلم صدره لحب لفّ بالساعد محصره » وحين يرى الشاعر هذا المشهد يصجب به إلى درجة أن يتمنى ألا يطلع الصجر قط .

ومن أمثلة هذه الحسبة في قصائد الوصف الغنائي هذه الآيات في قصيدة « حمرة نهر الرين » :

ليلة فوق ضفاف الرين حلم الشعراء  
أليالي الشرق يشار أم حرس السماء ؟  
النجم سكران والأنجم بعض التلذذ  
أنتصت للباب وأصنى النهر من صخر وماء

فاسمع الآن البشير للعالمنا      حانت الليلة والتجبر دننا  
غاملاً الأكفاح من هذا الحنى      واسقنا من غمرة الرين اسقنا<sup>(١)</sup>

وفيها نلاحظ من علامات الحسية قوله « ليالي الشرق » فإن الشاعر يستعمل « الشرق » هنا بالمعنى الذي أشاعه الأوربيون ، فهو عندهم رمزٌ للحريير والألوان الصارخة وملفات الجسد مما تمككه صفحات كتاب ألف ليلة ، وكروّس الخيام . وإلى هذا أضاف الشاعر كلمة « حُرُس » وفيها حسية معلومة ، ثم جعل الدجى « سكران » وجعل النجوم ( ندماء ) ، وكلا السكر والتدبم من معاني الحس . وأخيراً نشير إلى الأكفاح والحنى والغمرة و « اسقنا اسقنا » والواقع أن هذه العوالم الحسية ملازمة لقصائد الوصف الثنائي حيث نجد دائماً الخمر والليل وضوء القمر والحب الجسدي الذي يخرج غالباً إلى مشاهد الحب العليّ العام كما في قوله :

هاهم الشاق قد هبوا إلى الوادي خفافا  
أقبلوا كالضوء أطيافاً وأسلاماً لطافا  
ملأوا الشاطئ معساً والبساتين هتافاً<sup>(٢)</sup>

ومهما يكن فإن هذا الجو الحسي قد كان مناسباً لقصائد التي اقتطفنا منها ، فإن جو الكرفال ، وليالي نهر الرين ، بما فيه من عوالم حسية ، وصخب وأضواء ، يمكن أن نوحى للشاعر بمثل هذه الأجواء ، وإنما فشل علي محمود طه حين استعمل الحسية في قصيدته « ليالي كيلوينرا » وقد صدر بها ديوانه « زهر وعصر » كما صدر « ليالي الملاح الثالث » بأغنية « الجنود في كرفال فينسيا » .

(١) ليالي الملاح الثالث ص ٩٣ .

(٢) ليالي الملاح الثالث ص ٩٤ .



وأول ما نأخذ على « ليالي كيلوترا » هو أنها — بما فيها من تصوير حسي — قد سلبت كيلوترا ما يحقّ بشخصها ، في الفن المعاصر ، من خموض وضباب لأن الوصف الحسي يهدم الخلاف الروحاني المبهم الذي يحيط بالأشياء ، ويسلمها إلى السطحية وضحالة الألفة ، ولنا ندري كيف سأخ الشاعر أن يفرق في هذا الضرب من الوصف وهو يتغنى بكيلوترا ولياليها ، وكل ما نعرف من سبب نظم القصيدة ما كتب في مقدمتها :

[ كتبتُ إلى الشاعر بقول : « قرأت لك عن ليلة النيل والموج وهو يروي حلم ليلة من ليالي كيلوترا فهلا وصفت لنا ليلة من تلك الليالي وهل لنا بصورة حلم من أحلامها ؟ » فإلى صاحبة تلك الإثارة الرائعة إهداء هذه القصيدة ] .

والحق أن الإثارة في ذاتها ( رائعة ) ، كما يقول الشاعر غير أنه قد قصر دونها أشواطاً كثيرة . والكتابة تشبّ إلى اللغة الجميلة التي وردت في قصيدة المختول عن كيلوترا :

حيث يروي الموج في أروع فبره  
حلم ليل من ليالي كيلوترا

ولنأخذ سر في جمال حلين الشطرين أن الشاعر قدم هنا « الحلم » في ليلة كيلوترا دون أن يبين لونه أو يفصل أوصافه . كل ما فعل أن دفع فكرة مبهمة عن ليالي كيلوترا تستثير خيالنا وعطش الزمن في قلوبنا مفسحاً لنا فرصة نحلم فيها كل « كما يجب » ، فكان هذا دليلاً على سحر فنه وقوة إحساسه الشعري وبصيرته الثالثة : ولقد بقيت ليالي كيلوترا ، في المختول ، على بعدما وخموضها وسموها وكان ذلك سرّ فتتها .

ولكنّ الشاعر لم يقف عند هذا وإنما أراد — استجابة لإثارة جميلة — أن يملأ نبرات الصورة بالحياة ، فكانت قصيدة « ليالي كيلوترا » . ولا شك في أن ذلك مقبول منه ، لو أنه منح جرّ القلم وسحر التاريخ حقهما في

القصيدة . غير أنه لم يفعل ، وإنما كتب قصيدة وصفية خنائية ، وقف فيها على الشاطئ . يربق زورقاً حياً نهبه إلى كيلوبترا وكان في المشهد غريباً غريبته في ليلة الجنود ، ظم يغفل إلى جوهره ، ولا ارتفع إلى مستوى تصوير هذا الحلم ، من ليالي الملكة الغامضة القديمة على النيل . والحق أن الشاعر لم يجتث في هذه القصيدة بشيء . يختلف عما قرأنا في أغنية الجنود المعاصرة ، وإنما كانت عناصر القصيدتين واحدة تقريباً : كالأحلام والموج والليالي والزورق الساري والخمرة والحبة . وما كان في الجنود محوطاً بغلالة من الإبهام الجميل مثل « حلم ليل من ليالي كيلوبترا » قد تكشف عن سطحية ظاهرة لا بل عن عالم قبيح متنافر فيه ( سكارى ) و ( موج خطيع ) ووجد ( مثار ) . قال في مطلع القصيدة :

كيلوبترا أي حلم من لياليك الحسان  
طاف بالموج غنى وتغنى الشاطئين  
وهذا كل غواد وهذا كل لسان  
هذه فاتسة الدنيا وحناها الزمان (١)

وماذا لدينا هنا أكثر من أن الموج والشاطئين « يتغنيان » وأن كل غواد يهفو ، وكل لسان يشكو ؟ وهل في جو كيلوبترا التي عاشت منذ ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة ما يختلف بأي شيء عن جو نهر الرين للعاصر وكرفال فينسيا ؟ وذلك ولا ريب قصص عظيم في قصيدة من كيلوبترا . ولقد فقدت كيلوبترا ، بالوصف الحسي ، شخصيتها كلها . لأن القصيدة تقدم لنا خاة عاشقة هذا وصفها :

حلم صلاء دعاهها جبهها ذات مساء  
ففضت بشراع من عيمال النصاراء

(١) نهر وصر ص ٦٠ .

يا حبيبي هذه ليلة حبي  
آه لو شاركتني أفراح قلبي

فأين هذه « البدر » بكل ما في الكلمة من معنى حسيّ ، من الملكة  
الغامضة كيلوينرا ؟ ولعلّ علي محمود طه قد تأثر في رسم صورتها بما رأى  
في الأقلام الأميركية حيث يظهرونها عارية ماجة وقد تستحم بالحليب بدل الماء.

وكما ضيغ الشاعر شخصية كيلوينرا ، ضيغ ملامح عالمها . فماذا نجد  
في القصيدة من ذلك العالم الغريب عنا المفتح بضباب المهيم البعيد ؟ لا شيء  
على الإطلاق . إن كيلوينرا تخرج في زورق ، فكيف يصف الشاعر زورقها !!

بعثت في زورق مستلهم من كل فن  
مرح المجداف يختال بحسوراء تغسني

وهذه أوصاف عامة لا تشخص شيئاً يختلف عما نعرف اليوم « فضلاً  
عن أنه وصف المجداف بأنه « مرح » وبذلك سلبه جلال القدم وروعة المجهول  
وجو العالم القرمزي وكلها أشياء يبرزها أن يكون المجداف مثلاً بالأسرار  
لا أن يختال في مرح . ويتحسن جو القصيدة لحظة واحدة في هذه المقطوعة :

وتجلى الزورق الصاعدُ نشوان يمدُّ  
بتهدأه على الموج نسواتي عيّد  
المجاديف بأبدبهم هتاف ونشيد  
ومصلون لهم في النهر مجداف حديد

سحرهم روعة الليل فهم خلق جديد  
كلهم ربّ يغني وإله يستعيد

ووجه التحسن هو الخفاء الشاعر قليلاً إلى « النواتي العيّد » و« المصلين »  
و « المحراب العيّد » ففي هذه المشاهد لمحة من جو كيلوينرا . غير أن

هذه اللمحة تضيح في سياق القصيدة لأن الزورق جبل نثران يبعد بينما  
المجاديف « هتاف ونشيد » . وكان قوله « كلهم ربّ يفتي وإله يستعيد » غير  
ملائم لروح الدين المصري القديم الذي آمن به هؤلاء المصلّون ، وإنما هي  
تعبيرات مقولة عن الأدب الفريسي المعاصر .

ومن مظاهر الضعف في القصيدة أن الشاعر قد وضع على لسان كبلوبترا  
أخنية جعلها لازمة القصيدة وهذا نصّها :

يا حبيبي هذه ليلّة حبي  
آه لو شاركتني أنفراح قلبي

وهي أخنية لا تليق بأن تغنيها ملكة تحت سمع « نواتي » حيد « يجدفون  
بزورقها ، فضلاً عما في معانيها من سذاجة وضحالة مما لا نظره بالأم ملكة  
ذات هبة وجلال . يضاف إلى ذلك أن في معنى الشطرين تناقضاً ظاهراً  
فكيف تكون الليلة « ليلة حبّها » إن كان الحبيب لا يشاركها إياها كما يفهم  
من النص ؟ ومتى صحّ أن توجد ليالي الحبّ في غياب الحبيب ، وإنما وقع  
الشاعر في شبكة المعنى منساقاً بأسلوبه في قصائد الوصف الغنائي .

### ٣ - النغم

تتصف قصائد الوصف الغنائي بأن النغم جانب أساسي في جوها وبناؤها  
حيث يختار الشاعر الألفاظ ذات الرنين الموسيقي وسحر الحرس مثل « المشاق ،  
والجنس ، والعصا ، وعروس البحر ، وحلم الخيال ، والدكرى ، والنشوة ،  
والهالي ، والسنا ، والشاطي » .

هل أن براحة حل محمود طه في خلق النغم الشعري لا تكمن في اختياره  
للألفاظ الشعرية وحسب ، وإنما ترتكز ، فوق ذلك إلى وضعه للكلمة في

مكاتها من الشطر والبيت بحيث يقوم رنين خاص ونجاب بين مجموعات الحروف المتصلة . وهذه الظاهرة تتجلى في شعره كله عموماً وتتجلى بصورة خاصة في قصائد الوصف الثاني . فما تقول في هذا الشطر ؟

أين أنت الآن أم أين أنا ؟

أليس له جرس موسيقي عال ، وسر هذا الخرس أن حرف النون متصل فيه بكثرة فلا تخلو منه إلا كلمة « أم » . وما تقول في هذا الشطر ؟

حلم ليل من ليالي كيلوتره

إن حرف اللام قد ورد في أربع كلمات من خمس فيه ؟ وهذا التناغم بين الحروف المتجاورة يحدث رنيناً موسيقياً في الشعر ، وعلى محمود طه بارع فيه عادة ، وذلك جانب مهم من أسباب علو النغم في قصائده الوصفية المتناحية .

## II - فنون اللفظية

يشير أسلوب قصائد الوصف الثاني باستعمال قسط ظاهر من فنون اللفظية ( البديع ) وهذا نموذج من قصيدة « الجندول » :

ذهبي الشعر شرقي السمات      مرح الأعطاف حلو اللغات  
كلما قلت له خط قال هات      يا حبيب الروح يا أنس الحياة

وفيه استعمل الفقرات القصيرة في العبارة في لغة سهلة سهلة مطلقة . إن البيت الأول مقسم إلى هذه الفقرات : « ذهبي الشعر » ، « شرقي السمات » ، « مرح الأعطاف » ، « حلو اللغات » وقد جعل قوام كل جزء من العبارة كلمتين ليحدث ذلك موسيقى . ونجد صدق هذا في الشطر الرابع مع إضافة حرف التثنية وتكراره : « يا حبيب الروح » ، « يا حلم الحياة » .

أما جملة « كلما قلت له : خط ، قال : هات » ففيها طباق بين خط وهات ، يقابله تكرار ضل القول وذلك يحدث تأثيراً موسيقياً خاصاً .

وهذا نموذج ثانٍ لهذه الظاهرة من قصيدة « غمرة نهر الرين » :

كتر أحلامك يا شاعر في هذا المكان  
سحر أنفاسك طواف بهاتيك المغاني  
فجر أيامك رفاف على هلي المحاني  
أيا الشاعر هذا الرين فاصدح بالأغاني<sup>(١)</sup>

إن بدايات الأبيات الثلاثة الأولى تستعمل « المناسبة » من فنون البديع : « كتر أحلامك » سحر أنفاسك ، فجر أيامك » . تلي ذلك مناسبة أخرى بين « طواف ورفاف » . ثم تأتي الكلمات « المكان ، المغاني ، المحاني » ولا يتغير فيها إلا حرف واحد فهي ضربٌ من الجناس « ثم هناك أسماء الإشارة : « في هنا ، بهاتيك ، على هلي » . ومعنى ذلك أن الشاعر استعمل الصنعة في ست عشرة كلمة من سبع عشرة في الأبيات الثلاثة الأولى ، فلم تنفرد إلا كلمة « يا شاعر » . وذلك ولا ريب كثير .

إن هذه الأساليب اللفظية في خلق النغم سر الموسيقى والرتين في شعر علي محمود طه . ولعلها مرتبطة بفن الشعر نفسه على العموم . ذلك أنها تملك سمة بدائية فيها سلاجة واستبداد . أما السلاجة فممنها وهم الشاعر بأنه يستطيع أن يخلق شعراً جميلاً بمجرد اللجوء إلى هذه الأحابيل اللفظية . وأما الاستبداد فيرجع إلى رغبة كاشنة في روح الشاعر تدفعه إلى الاستحواذ على ذهن السامع وروحه فيلجأ إلى ما يشبه « السحر » القديم الذي كان بعض الناس يتسلط به على الآخرين ؛ لأن الشرائع الموسيقية ضرب من السحر له مفعول العقائري

---

(١) ليلالي الملاح العدد ٩٣ .

المختلة التي تفضل في روح السامع بالتنويم والتخدير . ولا أظن إلا أن علي محمود طه كان يدرك « في أعمائه » أن هذه الوسائل الانفعالية كئيبة بأن تسرق له أرواح كثير من القراء فظفنتهم ونحرمهم ، وذلك ما وقع فعلاً .

ولا بد لنا أن نشير إلى أن في شعر علي محمود طه ما يدل على أنه يجتر الشعر غرباً من السحر له تأثيره وسلطته . فمن ذلك تعليق إحدى الشخصيات في « أرواح وأشباح » حيث تقول وهي تتحدث عن الشاعر محذرة منه زميلتها :

يحاول بالشعر إغراءنا      لنؤمن واحدة واحده <sup>(١)</sup>

فهذا تحذير يستند إلى كون الشعر قادراً على « الإغراء » . أما مصدر هذا الإغراء عند الشاعر فإنها ترده إلى ما علمه الشيطان الذي تشير إليه باسم « طريد الحنان » في قولها عن الشعراء :

أصاروا القنون رموز الأتسا      م واسلهموا الشرّ سحر البيان  
وأغروا بحسواء ما لفتنوا      وما حلقوا من طريد الحنان <sup>(٢)</sup>

ففي رأيها أن سحر الشعر فن من فنون الشيطان يستحوذ به الشاعر على روح المرأة . ومثل ذلك قول زميلتها ( سافو ) عن الشاعر :

أفسار الملائك في قدسها      وأوقع في سحره الأبرياء <sup>(٣)</sup>

وكلمة « الملائك » و « الأبرياء » واردتان هنا لتكونا جناحي إطار تبرز من خلاله قوة الشر التي يتصف بها سحر الشاعر .

(١) أرواح وأشباح ص ٧٤ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٥ .

(٣) المصدر السابق ص ٤٥ .

وتأخر الأدلة على اعتبار علي محمود طه الشعر سحراً أن ( بلييس ) نحس  
بجزءها من الصعود لشعر الشاعر :

دعي الزهم سافرو ولا تحقري  
فما نظيه بعباتنا إذا هو ألقى عصا الساحر<sup>(١)</sup>

وفي البيتين إشارة ذكية إلى القرآن الكريم ، حيث يلتقي النبي  
الكريم موسى عصاه « فلا يضيقها السحرة بعباتهم » على حد تعبير علي محمود  
طه . ولعله لا يخفى أن القرآن لا يستعمل لفظ « الشعر » إلا بمعنى السحر  
والإغراء وذلك ، في رأبي ، هو سبب ضمه له . وإنما كان القرآن ، في  
محمل معانيه : مترهاً عن هذا السحر اللفظي الذي يمتلكه الشعر « لأنه يوصل  
معانيه إلى القلب بما له من أجواء روحانية عالية ، وبيان معجز يتصل عن  
سحر الفنون اللفظية .

ولقد يرد اعتراض على أن الأبيات التي مثلنا بها تسمي كلها إلى « مسرحية »  
يعبر الحوار فيها عن آراء شخصياتها ، وليس من الضروري أن يعبر عن  
رأي علي محمود طه ، ذلك أن هذه الأرواح تتوجس شراً من الشاعر ، فلا  
تملك إلا أن تعتبره ساحراً غرضه الإغراء . وهو اعتراض معقول « وقد  
رفعت أنا نفسي » لولا أن في قصائد الشاعر ما يستلزم كما سوف يأتي في الفصل  
الذي ندرس فيه آراء الشاعر .

ومهما يكن من أمر فإن الإكثار من استعمال هذا السحر اللفظي المتمثل  
في البديع قد أضفى على قصائد الوصف الغنائي جواً من السطحية الملحوظة .  
وهذه السطحية هي التي شخصها الكاتب التلوق الدكتور شوقي ضيف في  
أكثر من صيغة واحدة ، قال عن شعر علي محمود طه : « وقرأ قصائده

---

(١) أدراج وأبلح ص ٤٦ .



فستجد حقوداً تتلأأ من الألفاظ الخلابة ، التي تنثر ضباباً من الأحلام والأشباح ، ولكن لن تجد فكراً عميقاً ، ولا فكراً غامضاً كفكر الرمزيين ، لفكره خالماً مجلو مكشوف ، لا يستر أي شيء وراءه . فهو شاعر تقضي وليس صاحب نزعة فلسفية ولا نزعة نفسية ، إنما هو صاحب ألفاظ شعرية مشعة أو موحية <sup>(١)</sup> . وإذا كنا لا نقر الناقد على أن هذا القصور يشمل شعر الشاعر كله ، فنحن نقره على تمكنه من قصائد الوصف الغنائي على الأكل ، لأنها بمجملها تكاد تقتصر على العناية بالألفاظ وإضاعها وإشباعها دونما عناية بالمضمون الفكري والجو الروحي . والدكتور شوقي ضيف على حق حين يقول عن أغنية الجنود : « وهي من غير الأمثلة التي تدل على مهارته في استخدام الألفاظ الشعرية فإتاك إذا حظتها لم تجد فيها فكراً عميقاً ولا واسعاً وإنما تجد الألفاظ البراقة التي تروعث وتأسر لبك » <sup>(٢)</sup> .

## ٥ - أسلوب الوشع

ومن ملامح الوصفية الغنائية أنها تختار من البحور الشعرية والأساليب ما يملك الإيقاع والاتينال والموسيقى وقد غلب بحر الرمل على هذه القصائد كما في « الجنود » و « خمرة نهر الرين » و « أنطلسية » و « إياي كيلوبترا » و « لحن من فينا » . وقد يستعمل وزن المزج كما في قصيدة « سيرانادا مصرية » . ويلاحظ أن الوحدة في كل من هذين البحرين ( الرمل والمزج ) تفعيلية واحدة فهما من البحور الصافية .

وهذه البحور بطبيعتها متألقة مثالة بسبب وحدة التفعيلة فيها . وقد

(١) كتاب « الأدب العربي المعاصر في مصر » للكاتب الفرنسي غيوت ، مطبع دار المعارف . القاهرة ١٩٥٧ ، ص ٦٤ .  
(٢) المصدر السابق ص ١٨٢ .

حرص الشاعر على هذه الوحدة فكان يستعمل الضرب ( فاعلاتن ) بكثرة  
إلا إذا خرج عليه نادراً كما في قوله :

قال من أين وأصفي ورنسا . قلت من مصر غريب ها هنا

قال إن كنت غريباً فأنا . لم تكن فينسيا لي موطناً<sup>(١)</sup>

فالضرب في هذه الأشطر ( فاعلن ) لا ( فاعلاتن ) .

وقد استعمل الشاعر أسلوب الموشح في أغلب هذه القصائد ، ولكنه لم  
يقلد الموشح الأندلسي كما فعل بعض المتعلمين من شعرائنا وإنما جدد أساليبه  
وروحه وهذا نموذج من قصيدة « أندلسية » :

حسنك النشوانُ والكأسُ الروبةُ . جددا عهد شبابي فسكرت

حلم أبتام ويلاتٍ وضيةً . عبرتُ بي في حياتي وعبرتُ

أنا سكران وفي الكأسِ بقيةً . أيّ عمر من جنى الخلد عصرتُ

آه هاتي قربي الكأسِ إليّ . واستقيها أنت يا أندلسية<sup>(٢)</sup>

ولا شك في أن أسلوب الموشح بهذه « السطحية » التي ذكرناها في الفقرة  
السابقة ، لأنه يزيد نظم الشعر بروزاً ، ويطلب التكرار ، ورتين الألفاظ  
وسوى ذلك مما يحول دون أن يتصرف الشاعر لخلق جو عميق . ومهما يكن  
فإن لنا رأياً في صلة الموشح بالجو الفكري شبه في باب الأوزان من هذا  
الكتاب .

(١) من (ألفية الجداول) ديوان ليلى للجاحظ .

(٢) « شرق وغرب » ص ٥٢ .

### ٣. قصائد الحب العاطفي

يقع هذا الصنف من شعر علي محمود طه في الوسط بين الصنفين السابقين . إن هذه القصائد ليست قصائد حب لأنها تخلو من تلك العاطفة الحزينة المشبعة التي تصدر عن المحب بما لحق في القصائد الجميلة « رجوع الحارب » و « انتظار » و « الشاطئ المهجور » وسواها . كما أنها ليست على مستوى قصائد الوصف الفاتني التي كانت تكون فارقة من المعنى بسبب اهتمام الشاعر بموسيقاها وجوها . وإنما قصائد الحب العاطفي شيء بين هذا وذاك ، فهي تحتوي على كثير من الفكر الشعري لحياتاً ، ولا تخلو من بناء شعري أصيل له كيان يتميز عن الصيغة الجملة التي عرفناها في قصائد الوصف . ومن الأكيد أن قصائد هذا الصنف أرقى رتبة من القصائد الفاتنية وأكمل بالمعنى الشعري ، بما تملكه من عاطفة شخصية وموقف يتخلله الشاعر . وكل ما يتقصها فقدان اللمسة الروحانية والحراة النغمية الصادقة ولذلك أسماها قصائد الحب تمييزاً لها عن قصائد الحب .

ونموذج هذا الصنف قصيدة « في الشتاء » التي مطلعها :

ذكرتني فقد نسيت ويسا      ربّ ذكرى تعبد لي طربى<sup>(١)</sup>

(١) ليلي الملاح الثالث ص ٤٦ .

والحق أن هذا المطلع غير محبّر عن البحر العام لقصائد هذا الصنف . لأن الشاعر يقول فيه إنه قد نسي الطرب وفقد انفعالاته . فهو يصحب هذه الفتاة التي يخاطبها أنني تذكره ما نسي من أن في الدنيا عواطف وحرماً وطرباً . وإذاً فإن القصيدة لا تمثل أكثر من محاولة لاستعادة العاطفة التي عرفها الشاعر أيام الحب في عهد « الملاح الثالث » ، وفي ذلك ما فيه من إقرار ضمني بأن عهد العاطفة قد مضى وانصرم . وهذا هو الإطار العام لقصائد الحب العاطفي فهي مجموعها قصائد يقصد بها التعميس عن مفقود ، ومن ثم بقيت دون قصائد الحب الكبير الذي عملاً القلب ويفجر الشعر ويغضب الروح .

### خصائص هذه القصائد

١ - أول صفات هذه القصائد أنها تخلو من العاطفة الأخاذة التي تملأ النفس ، لأن منبع المشاعر فيها هو الموقف اللاهي الذي لا ينظر إلى الحياة نظرة جادة ، وإنما يهتم أن يتفقا . وأغلب هذه القصائد تصدر عن الصلات العابرة التي كان الشاعر يقيمها مع « حديقات » أجنبيات ممن يلتقي في أسفاره الصيفية في أوروبا . وهذه الصلات لا تأخذ من نفسه أكثر من مكان مؤقت يستثير الحواس ثم يمضي . ولذلك ظلم على إحساس الشاعر نحوهم طابع المفاخرة ومن ذلك خطابه لمن صحبها في تجربة قصيدته « بحيرة كومو » :

ما تُسرِّين ؟ أفضحي	إنّ في عينك الخبير
الفريسيان ها هنا	ليس يبيها الحذر
نحن روحان عاصفا	ن وجسمان من مقر
فاعلري الروح إن طفسي	واعلري الجسم إن ثار <sup>(١)</sup>

(١) المصدر السابق ص ٥٢ .

ومن ذلك أيضاً موقفه من خلة قصيدته « تاييس الجديدة » وقد سماه هو نفسه موقف « المجترح » :

أنا الغريب هنا وملء يدي      أحطاف هذا الأخير المسرح  
خفت على وجهي غناؤها      فجلبتها بسراخ مجترح  
لم أدر ، وهي تدبر لي قدسي      من أين متبني ومصطحي<sup>(١)</sup>

على أن البحث المصطنع لم ينشأ دائماً من صلات وإنا كان الشاعر أحياناً ينظم القصائد فيمن لا يعرف من النساء كما تدل قصيدته « على حاجر السفينة »<sup>(٢)</sup> التي أهداها « إلى الغريبة الشائقة » ذات الرداء الأبيض ، التي تظهر كل ليلة وحدها ، متكئة على حاجر السفينة ، ساهمة حائلة . وهي « في الحق » من قصائده القاشلة ، ومثلها في ذلك القصيدة المسفة « راقية الدراجة »<sup>(٣)</sup> ، وقد قدم لها الشاعر قاتلاً : « رأيتها مرحة شائقة ذات صياح في الطريق الصاعد من هرميتاج إلى فينستا » . ومن هذا الصنف قصيدته « سارية النجر » التي يقول في مطلعها :

عبرت بي في صباح باكر      فتنة العين وشغل الغاظر  
شعرها الأشقر فيه وردة      لونها من شهوات الشاعر<sup>(٤)</sup>

ولعل قوله « شهوات الشاعر » غير ما يخص موقف البحث في هذه القصائد فهو يكاد « يشتهي » كل جمال يمر به ، لمجرد أن قلبه « خاطر » من العاطفة الكبيرة التي تملا الحياة وترتفع بها إلى أفق الإنسانية والروح . ولا

(١) ليالي الملاح الثالثة ص ٨٩ .

(٢) شرق وغرب ص ٢٥ .

(٣) شرق وغرب ص ٦٢ .

(٤) زهر وبصر ص ٢٠ .

يفوتنا أن ننبه إلى وصفه القاتنين في « حل حاجر السفينة » و « راكية الدراجة »  
 بكلمة « شائعة » فإنها تنهي إلى عين المعنى في قوله : « من شهوات الشاعر » .  
 ولكي نشرح مضمون هذه « الشهوات » نقطف من القصيدة هذه الآيات :

شاطريني ذلك المأوى فما	ألقاضك وغناء الشاكس
خرفة « كفة الفن بها	تلقك لقاء الطافس
وتغنيك نشيهاً مطه	ما تفتت لحبيب زائر
هات كفتيك ولا تضطربي	لا تخالي ريبة في ناظري <sup>(١)</sup>
سوف يؤولك جدار سخر	من أباطيل الزمان الناصر
سوف يحورك فراش صلت	لك فيه همت الناكس <sup>(٢)</sup>

٢ - والصفة الثانية لقصائد الحب العاطفي أن فيها شعوراً عبقاً بمرور  
 الزمن وسرعة انقلاعه . فإن الشاعر يبدو على صجل من أمره يريد أن يتأكل كل  
 ما يطح قبل انصرام الوقت وقوات الألوان . ومن أمثلة هذا قوله في « بحيرة  
 كرمو » :

فاسكبني الخمر وارشف	ه على رنة الوتر
وإذا شئت فاسقنيه	على نغمة المطر <sup>(٣)</sup>
فنداً يلعب الشبا	ب وتبقى لنا الذكر <sup>(٤)</sup>

(١) في هذا البيت خطان اثنان أحدهما حذف ياء المفعولية من الفعل مات مع أنه خطاب لؤلك ،  
 وقد أنام الشاعر وزن البيت على أساس النشأ . والخط الثاني أنه حرك الفعل وفعلناه بالفتح  
 اللام والصواب كسرهما على القافية ، والتصحيح هنا متاح .

(٢) زهر وخمر من ٢٤ .

(٣) في البيت خطأ ظاهر هو حذف ياء المفعولية في الفعل « اسقنيه » والصواب « اسقنيه » .

(٤) ليلتي اللوح ليلتي من ٥٤ .

ومن صور هذا الخوف من الزمن في قصيدته « حلم ليلة » قوله :

فتوكني ظلي في العنبر  
سوى ليالي الغرام والشعر  
لني رأيت التلير في الإتر  
تطلق كفتاه طائر القنبر  
قربى الكأس واسكني عمري<sup>(١)</sup>

فهو هنا يسأل صديقته « التوال » العاجل خوفاً من أن يطلع الفجر الذي  
يسميه « الطائر » ويعدّ طلوعه من شؤم التلير . ولعله واضح أن « طائر  
الفجر » هنا رمزٌ للزمن كله لا لمجرد الفجر القريب .

وهكذا نجد علي محمود طه في قصائده العابقة عجلان يريد أن « يتروّد من  
النعم » قبل أن يلعب الشباب ويُبقي الذكريات . ولعلّ الإحساس المفرط  
بانصرام الزمن ملازم للعائنين الذين يعيشون الحياة بحواسهم فلا يرون لها قيمة  
أبعد من ملذات الحس . ولذلك كانوا متعجلين يريدون أن يكسبوا أكثر  
ما يتاح لهم من المتعّ والفائدة قبل أن يلعب الزمن إلى الأبدية . وعلى هذا  
نجد بين العائب والعاشق فرقاً في الموقف من الحبيبة والزمن . أما العائب فهو  
عجلان ، مثل علي محمود طه ، يطرق الباب في لفة وجنون متادياً :

أيها الخمار قم وافتح لنا  
واسقنا قبل رحيل القاطلة<sup>(٢)</sup>

---

(١) ليالي اللامح ص ٢٨ قصيدة « حلم ليلة » .

(٢) العنبر السابق ص ١٥ قصيدة « كأس الغرام » .

إنه يتحدث دائماً عن قطعة في الزمن تصح السعادة بعدها باباً «مقلاً»  
 لا سبيل إليه . وإلى هذه النقطة رمز بقوله «رجل القاطلة» وهو خائف من  
 هذه النقطة كل الخوف ، يريد أن «يرتوي» بسرعة قبل أن يبلها . ولكن  
 العايب قلما يرتوي لأن طبيعة نظره إلى الزمن تجعله ظمآن لا ينطفئ ظمأه .  
 وهو في هذا بخلاف العاشق لأن هنا قلما يعبأ بانصرام الزمن . إن حبه يبدو  
 له أكبر من الحياة والوجود بحيث يحس أنه ما من شيء قط يستطيع أن يروي  
 عطش روحه ، وكأن حبه مرتبط بالمطلق والألانهي ، وهو لذلك غير  
 مستجيب ، لا بل إن العجلة لا تنفعه ولا تحضر له ، فلا طلوع الفجر يعنيه  
 ولا رجيل القاطلة . إن الارتواء لدى العايب غاية قريبة يمكن تحقيقها ، بينما  
 هو عند العاشق بداية ظمأ جديد . ثم إن مشاعر العاشق تشر ذاته وتستغرق  
 كيانه حتى يكاد ينسى أن الحياة تسير وتلاشى ساعة بعد ساعة ، لأنه يحس  
 أن الحياة ملكه فضلاً بما منحه من سعادة الإحساس بالحبة . ومعنى ذلك أن  
 الحبة تمنح العاشق فرحة ملهلة تغلب الألم والخوف والضعف . ولا فرق في  
 هذا بين عبة سعيد وعبة محروم فإن مصدر الطمأنينة هو كمال العاطفة نفسها ،  
 لأنها تروي ظمأ القلب إلى الأبدى العليا ، بينما يبقى العايب الحسي عطشان  
 ويشعر أن أيامه تتساقط من خلال أصابعه كما تساقط حبة ماء يقبض عليها .  
 وذلك هو « في الواقع ، شعور علي محمود طه في قصائده العايبه :

آه دغني من أحاديث الصراخ  
 ضاع صمري وبيع القمر المنفك  
 طامس نزة حبّ ومتاع  
 تحت أنقى صادق صاتي الشعاع<sup>(١)</sup>

ولا ريب في أن الإحساس المضمحل بمرور الزمن يفقد الشاعر العايب إلى

(١) قصيدة « بين الحب والحرب » ديوان للشوك بالله من ٨٩ .



الإناس المرح والمرح في المتناسبات كلها . ولذلك كادت قصائد الحب تخلو من اللون كل الخلو ، بخلاف قصائد الحب التي لازمتها كثابة قلما تنفتح . وهذا طبيعي ومتوقع ، لأن العاشق لا يشعر نحر من حبث معها بأكثر من عاطفة عابرة ، ولذلك لا يحزنه المجر ولا القطيعة ، وإنما يجيء التجارب كما يلي :

ملأتُ بضاحيها راحتي	وبنت لكرمتها حاصرا
وذقتُ الحنان بها والرضى	بدأ برّةً ولمأ طاهرا
فما ليلة لم تكن في الخيال	أجدتُ لي المرح الغابرا
أفادت حل النيل سحر الحياة	وأحببت لشكري به صامرا
نسيتُ ليالي من قبلها	وكنْتُ لها الزاني اللامكرا <sup>(١)</sup>

فهذه آيات وصفية تنقصها العاطفة وعمق التجربة ، فكل ما تصوره أمسية قضائها الشاعر مع راقصة أجنبية كان قد عرفها في أوروبا ثم حضرت إلى القاهرة .

٣ - تميز قصائد الحب العاطفي بأنها تجمع بين صفتين متعارضتين هما الحلو المرعب ولذة البراعة والظهور . ومثال ذلك قصيدة : في الشتاء ، التي أشرنا إليها قبل فقد جاء فيها من مقام الحلو المشحون بالريب هذه الآيات :

ونسجي عيني التماس حل	نحصلات من شعرك اللعبي
ظمأي قاتل فما حللي	موردي منك مورد الطيب
ثرثري واجسني النعوم ولا	تحضلي إن همت بالكلب <sup>(٢)</sup>

وهل أكثر إثارة للريبة من أن يرضى هذا : الحب ، من حيثية بأن تكون ثرثرة صانعة للنعوم ؟ إن هذا الرضى من الشاعر يدل على شيء واحد

(١) ليالي الملاح بالله ص ٢٩ .

(٢) ليالي الملاح بالله ص ٤٢ .

هو أنه لا يحبها ولذلك لا يحبني سوء خلقها ، ولقصارى ما يهمة أن يقضي معها وقتاً مختصاً ثم يتصرف . أما المحب فهو لا يرضى عن حب مثل هذه المعاييب لأن الحب بطبيعته عاطفة مثالية تدفع العاشق إلى تجميل الحبيب خلقاً وخلقاً .

وقوله : « موردتي منك مورد العطب » أكثر إثارة الريب . فلماذا يكون مورده منها مورد العطب إذا كانت معه في زورق في النيل وكأنه — على حد قوله — مترع وعليه آثار شفتيها ؟

شفتاك التبتان به      فيهما روح فلك الحبيب  
شهد المتشي بخمرهما      أن هذا الرحيق من عني

أليس سبب ذلك أن هذا الحب عابر وينتهي الماء والأماسي فلا يحسر من الاثنين إلا الشاعر لأنه يهدر رجولة وشاعريته وطهر نفسه مع ثرثرة تُحسن صناعة اللمع ؟

ولكن هذا الجو الريب ، المخوف بالظنون ، يرق ويصفو حتى يتحول إلى جو شبه بري فيه طهر وجمال ، فلئنا نسمع الشاعر يقول لرفيقته :

وارفني وجهك الجميل أرى      كيف هذا الحياء لم يذُب  
ثم يقول لها :

ويك لا تنظري إلى قلبي      نظرات القريب والقربي

فنعلم من ذلك أن هذه الفتاة تحس الحياء ، وتجلس متباعدة عنه متأية أن تشاركه الشراب .

وما يضني لمة برامة حل القصيدة وصفه لقلبه :

الطفل هندبه فسا      تاب من ثورة ومن صخب

لأنه يحمل هذا القلب « طفلاً » يحتاج إلى أن يُهتد .

وهناك منبع آخر البراءة في هذه القصيدة وسواءما هو عبارة الشاعر  
بتصوير مشاهد الطبيعة كما في قوله :

لم أزل أرقب السماء إلى أن أطلّ النشأ بالسحب  
موجدنا كان في أصله ضفة منمية العُشْبِ<sup>(١)</sup>  
نرب الثيل تحت زورقنا وخفوق الشراع عن كتب  
وظلال النخيل في شفق سأل فوق الرمال كالذهب

فالطبيعة تلتف دائماً من غلظة الأجواء الحسية ، فضلاً عن أن الاهتمام  
بها لا يصدر عن إنسان متصرف إلى لذضاء حواسه « لأن في حب الطبيعة  
لذة روحانية تربط القلب الإنساني إلى فكرة الخفي والمطلق العميق .

ومن أمثلة هذا الثلاثي بين الحرية والبراءة قصيدته الجميلة « هي » ، التي  
تبدأ في جو لا يمكن أن يوصف بالبراءة :

هي الكأس مشرقة في يديك فماذا أرايك في خميرها ؟  
نظرت إليها وباعفها كأنّ المنية في قطرها  
أما ذقتها قبل هذا الماء وعربت نشوان من سكرها  
حلا طعمها يوم كنت الخلي وكسل الصباية في مرّها

إن في هذه البداية رية ومنية وعريضة وسكراً ومرارة . ويتكاثف هذا  
الجو عندما يستلم الشاعر إلى ذكرياتها فيرجع بلعته إلى الماضي ليتذكر  
صلاته بظلة القصيدة .

---

(١) القطر الأول خارج من وزن القصيدة كما سيأتي .

إذا فتح الباب تحت الظلام فكيف ارتماؤك في صدرها  
وكيف طوى خصرها ساعدك ومرت يدك على شعرها  
وما هذه ؟ رعدة في بنبك أم الكأس ترجف من ذكرها ؟

ويكتشف الجو المشحون عن « خدر » الحبيبة وعند ذلك لا يعود الشاعر يرى فيها غير صورة من « جسد آدمي » دتس روحه وحطم « تماثله » وعند ذلك تأتي لمسة البراعة والرفع :

بكى الفن بك على شاعر تامله الروح عن ثأرها  
نزلت بها وهدة كم عبا شاع وغيب في قبرها  
رفعت تماثيلك الرامات وحطمتن على صخرها  
فدح زهرة الأرض يا ابن السماء فأنت اللبرأ من شرها  
مراحلك في السحب العاليات وفوق المتو من زهرها  
فصد جتايك فوق الحياة واطلق نثيفك في فجرها (١)

ولقد يُعرض على اعتبارنا البراعة في هذه الآيات ، مع أنها جاءت اضطرارية بعد أن أعرضت « الحبيبة » وشالت ، وهو اعتراض وارد لولا أننا نملك أدلة شعرية كثيرة على أن هذه البراعة كانت طبيعة في الشاعر وإن غيبتها غيوم الرب أحياناً . وإنما نعتقد أن الحبيبة وطلب اللذة عارضان في حياة علي محمود طه لأن أصل نفسه روحاني ، ونظرته إلى الشعر والشاعر نظرة مثالية فيها كثير من التقليد . وسوف نتناول هذه القضية في موضعها من الكتاب . فلن نتوسع فيها الآن .

(١) ليل الملاح بالله ص ٤٦ .

## الفصل الثاني

# الشعر الفكري

تحييد

تقصد بالشعر الفكري مجموعة قصائد علي محمود طه التي لا تتعلق بالحب وعواطفه وأجوائه . وهذا الباب يشمل شعره الفلسفي والروحي ، وشعر الحنين إلى الأسفار البعيدة والأصقاع المجهولة ، وقصائده الخيال المحلق ، وقصائده الطبيعة ، والقصائد الخميرية ذات النزعة الصوفية ، والقصائد التي تنتهي بالبطولة في مظاهرها المختلفة ، وغير ذلك من الشعر الذي يرتفع به الشاعر عن مرتبة العاطفة الحسية إلى آفاق الروحية والفكر والخيال .

ولعل القارئ الذي يعرف علي محمود طه معرفة جافية تقتصر على قصائده العاطفية المشهورة بحبه شاعر حب وغناء لا ترقى شاعريته إلى أبعاد من الألفية الشعرية الحسية وقصيدة النسيب المتحمسة . ولعل هذه النظرة فارجة حتى لدى بعض المطلعين من الأدباء والنقاد ، يقول ذلك وفي اللحن فصل الدكتور محمد مندور قال فيه نصاً : إن علي محمود طه « بطله أبعاد ما يكون عن الروحية والتأمل الذاتي » (١) . والواقع أن الدراسة المبينة

---

(١) كتاب « محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي » ( المجلد الثاني . طبعة الرسالة . القاهرة ١٩٥٧ ) ص ١٠٩ .

شعر علي محمود طه لا بدّ أن تنتهي بالنقد إلى حكم هذا الرأي ، فإن علي محمود طه روحاني بطبعه ، كثير المكرف على التأمل الذاتي ، وقد ترك من القصائد في هذا الباب ما يكاد يزيد على شعره العاطفي . فإذا لاح هذا الاتجاه النفسي متقبضاً لموقف الشاعر في قصائده الوصفية الذاتية وقصائده الحبث ، قلنا إن التضاريس ظاهري وحسب ، وسوف نخصص لدراسة هذا التضاريس فصلاً في هذا الكتاب . أما هذا الفصل فنحن ندرسه فيه الظاهرة الفكرية الجميلة في شعر الشاعر ونكاد نذهب إلى أن الشعر الذي يمثل هذه الظاهرة هو أجمل شعره وأروع على الإطلاق ، لولا أننا نتحفظ لنبني مكاناً مماثلاً لقصائد الحب التي سبق أن وقفنا عندها .

## ١ - ظاهرة : الملاح التائه

لا بدّ لنا ، في مستهل دراستنا للتأنيّة الفكرية في شعر علي محمود طه أن نقف وقفة عناية عند تسميته نفسه " بالملاح التائه " لندرس وجه هذه التسمية ومعناها ودلالاتها وصلتها بشعره وحياته . ذلك أن " الملاح التائه " ليس مجرد عنوان عابر لمجموعة الشاعر الأولى ، كما قد يوهّم ظاهره ، وإنما هو ظاهرة واضحة تتصل بالأعماق الروحية والنفسيّة لشاعريته وحياته ، ومن ثم فهي تشخص الروح العامة التي تسيطر على شعره وتمثل قسبته على العموم .

ولئن فما دلالة " الملاح التائه " في شعر علي محمود طه ؟

يتألف هذا الاسم من كلمتين هما " الملاح " وهي السفر في البحار و " التائه " وهو الضلال أو الاستغراق في عالم البحر دون إرساء على شاطئ . والمدلول البسيط القريب لمثل هذه التسمية أن علي محمود طه يحب البحر حباً خاصاً له تأثير في ذهنه وروحه وشعره ولذلك ارتأى أن يثبه فيه ملاحاً يحضر البحار ويصادق الأمواج ويكنه أسرارها . وفي شعره كثير من الدلائل على هذه الصداقة المحسنة البحر مثل قوله :

قف من البحر مصغياً والمباب وتأمل في الزبدات الغضاب  
صاعدات تلوك في شدقها الصخرو ترمي به صدور الشهاب  
هابطات تن في قبضة الريح وترغي على الصخور الصلاب<sup>(١)</sup>

حيث نجد تصويراً جميلاً ، بلغة تقطر انفعالاً ، البحر واضطرابه  
وجنونه ، وكانت قوة البحر وسطوته الرهبة تجتلب قلبه حتى لقد نظم  
قصيدة عنوانها « على الصخرة البيضاء » يصف فيها ثورة البحر جعلت  
أمواجه تطنى فترق قربة صغيرة بمن فيها وما فيها<sup>(٢)</sup> . ولم يقتصر الشاعر  
على وصف جنون البحر وأهواله وإنما نظم شعراً جميلاً في وصف هدوئه  
ووداعته في ساعات الصغر وليالي القمر ، وكثيراً ما اقترنت هذه الأوصاف  
بمشاعر الحب العلية التي ملأت قلبه :

وانتحيتا من جانب البحر مجرى	مطمئن الأمواج شاحي الخريز
نزلت فيه تنحمر النجوم الف	زهر في جلوة المساء المنير
واقصات به على هزج المسو	ج حرايا مهدلات الثنصور
وعلى صدره الخفوق طوبى	ليل في زورق رشي المسير
ورباح للخليج فائقة ت	في حواشي شراعته المنثور
خافقاً فوقنا يدف شعاع الـ	بدر في ظله دفيف الطيور
ومن الساحل الطروب أغان	أخلتنا بكل لحن مشير
رجمتها بحارة آفتهم	ليلة المتأى وبعد العشير <sup>(٣)</sup>

وقد اجتذبت قلب الشاعر أحاديث البحار ورواها ومظاهراتهم

(١) الملاح الملاح ص ١٤٧ .

(٢) المصدر السابق ص ٥٧ .

(٣) الملاح الملاح ص ١٤٧ .

وبطلولاهم حتى إنه نظم قصيدة رائعة يحمي بها ريان غواصة غرقت في المم  
خلال الحرب العالمية الثانية ، وقد وصف حبه للبحر وطمأه إليه كما نشر  
هذه الأبيات يخاطب بها الريان الفريق :

يا ابن البحار ولياً في مسابحها      وبافعاً يومر الجلكى ويخار  
ما عالم الماء باربان ؟ صفه لنا      فما تحيط به في الوهم الكار  
وما حياة الفقى فيه ، أنسليه      وراحة ، أم فجاعات وأخطار ؟  
إذا السفينة في أمواجه رقصت      على أمازيج غنائم إصهار<sup>(١)</sup>

ولست نريد أن نستقصي ما نظم شاعرنا في البحر وصوله للثامضة وصوره  
وأسراره ، لأن ذلك كثير ، وإنما سنختم هذه الجولة بالإشارة إلى مسرحية  
« أغنية الرياح الأربع » وكل حوادثها تدور في عالم الشواطئ والبحار بحيث  
لا يهبط ستار المسرح إلا على مشهد ختامي نرى فيه على البعد سفينة  
مفرقة في البحر وعلى الحرف شاعرٌ ييكها ويستخلص العبر من مصيرها .  
كما لا يفوتنا التنبه إلى أن على محمود طه ، بسبب حبه العميق للبحار ، قد  
ترجم من الشعر الانكليزي قصيدة معروفة للشاعر جون ميسفيلد نقتطف منها  
المقطع الأول :

يا فرحتي لبحر أرجع ثانياً      مغروراً بعبابه وسائمه  
أقصي مناي سفينة ممشوقة      ويزوغ نجم أهدني بضائمه  
وصرير دفتها وحرف وياحه      وخفوق قلع أبيض في مائه

(١) ليل الملاح للشاعر ص ٣٠ .



وأرى الضباب يرفّ فوق جبينه      في شلعب من لونه وروائه  
 يحلوه ألقى رمادي النسا      متطلع بالفجر غطف فضائه<sup>(١)</sup>

على أن «الملاح النائه» - إلى جانب دلالاته العامة - حمل حب الشاعر  
 للبحر - عمّك معنىً رمزياً خاصاً ، والدليل البسيط على هذا أن علي محمود طه  
 لم يكن ملاحاً بالفعل - خلافاً للشاعر جون ميسفيلد صاحب الأبيات التي  
 اقتطفناها ، وقد كان في صباه ملاحاً حقاً - وعلى ذلك فإن الملاحه والبحر  
 واتّجه في شعر علي محمود طه مجرد رموز إلى اتجاهات روحية وفكرية ملأت  
 قلبه وشغلت حياته . وعلى هذا المستوى ينبغي لنا أن ندرس التسمية .

وأول ما تلجأ إليه في طلب تفسير للتسمية قصيدة الشاعر المعنونة  
 «الملاح النائه» وهذا أولها :

أبما الملاح قم واطرّ اقشراحا      لم تطوي لجة الليل سراحا  
 جدّف الآن بنا في هينة      وجهة الشاطئ سيراً واتباعا  
 فسدأ يا صاحبي تأخلفاً      موجة الأيام قلغاً وانلقاصا  
 حيثما تقفو خطى الماضي الذي      خلّت أن البحر واره اجتلاعا<sup>(٢)</sup>

فما معنى البحر في هذه الأبيات ؟ وعلام يدلّ قوله : «لجة الليل»  
 و«موجة الأيام» ؟ إن المعنى الواضح هو أن هذا البحر الذي تاه فيه «الملاح»  
 علي محمود طه ليس البحر الحقيقي وإنما هو بحر الحياة ، لأن «الجهة» التي  
 يتوخاها هي لجة الليل لا لجة البحر ، والموجة التي يمتشأها هي «موجة الأيام»  
 وكلا الليل والأيام يدلان على الزمن والحياة . وعلى ذلك فإن هذه الحجج

(١) كتاب «أرواح شاردة» ، علي محمود طه . شركة فن الطباعة . القاهرة (١٩٤٢) .

برله (١٩٤٢) ص ٥٠ .

(٢) الملاح النائه ص ٣٠ .

والأمواج التي يبحر فيها الملاح القاتل رمزية تدلّ على الحياة قصها ولا صلة لها بالبحر .

ونحن نعتقد دليلاً لا يرد على هذا المعنى ورد في القصيدة الخيلة وصخرة الملتقى ، وقد قال فيها :

وورائي الصحراء وادي المنايا وأمامي المحيط لجّ الحياة<sup>(١)</sup>

ففي هذا البيت رمز الشاعر بالمحيط إلى الحياة نصاً دون ما ضموض أو لبس ، وقد أضاف كلمة « لجّ » إلى الحياة لا إلى المحيط ليكمل التشبيه الكامن وراء الاستعارة ، فالحياة عند الشاعر محيط هائل له لجّج .

وقد يكون أقوى حتى من هذا التلميح ذلك الإهداء الذي صدر به الشاعر ديوانه « الملاح القاتل » : « إلى التائهين في بحر الحياة » وفيه يتجه الملاح الذي تاه في بحر الحياة إلى الذين تاهوا مثله ، وهو اتجاه طبيعي له تبريره في منطق الفكر والقلب . وهذا الإهداء يلتقي من الضوء على مدلول البحر الذي تاه فيه « ملاحنا » ما نطقه بكفي لحسم أي جدك قد يثار حول الموضوع .

ولا نلظته نحني على القارئ أن تشبه الحياة بلجة بحر ليس معنى جديداً في الشعر ، وإنما قاله قبل علي محمود طه غير قليل من الشعراء يهمننا منهم ، في هذا السياق ، الشاعر الفرنسي « لامارتين » الذي أصعب به علي محمود طه وترجم قصيدته المشهورة « البحيرة » شعراً حافظ على روحها وجوهرها محافظة بديعة وإن يكن تساهل في بعض معانيها ، وفي هذه الترجمة ورد تشبيه الحياة بالبحر .

---

(١) المصدر السابق ١١٤ .

إننا في الحياة ، في عرض بحر      ليس تلقى الرسالة فيه بأرض  
ما به مرفأً يبين ولكمن      نحن نخفي في بطنه وهو يخفي<sup>(١)</sup>

هذا إذن البحر الذي تاه فيه الملاح ، وملوله كما رأينا هو الحياة نفسها .  
فما ملول « الله » في « الملاح الثالث » ، وهل رمز به علي محمود طه إلى شيء  
معين كما رمز بالبحر إلى الحياة ؟ لدينا من وسائل الإجابة عن هذا السؤال  
آيات مختلفة من شعره وردت كلمة الله في سياقها ، ومنها هذه الآيات :

يا خية التوبلحا تحية شاصر      رقت له في شدة الأشعارُ  
ملاح وادي النيل إلا أنه      أخرته بالتيه الحق بحار  
أبدأ بطوف حائراً بشراصه      يرمي به أفقٌ وتظف دارُ<sup>(٢)</sup>

وفي وسعنا أن نضمن مضمون هذا « الله » ملاحظة السياق الذي وردت  
فيه هذه الآيات وهو سياق تحية الشاعر لمدينة متالينغراد التي انصهرت في الحرب  
بطولتها وثباتها . فالتيه إذن هو غطى وادي النيل إلى أرجاء العالم الثانية بحثاً  
عن القيم الرفيعة التي يهيم بها الشاعر كالبطولة والمعرفة والشعر . وفي هذا النص  
ترمز البحار نفسها إلى هذه القيم وأمثالها . وليس حبّ النخل غريباً على علي  
محمود طه ، فمن منا يستطيع أن ينسى صرخته الشهيرة :

يا رب ما أشقيني في الوجود      إلا بقلبي ليتسه لم يكن  
في النخل الأعلى وحبّ الخلود      حبيته العبد الذي لم يهن<sup>(٣)</sup>

(١) الملاح الثالث ص ١٩٥ .

(٢) زهر وحمر ص ٦٢ .

(٣) ليل الملاح الثالث ص ٩٢ .

وعندما يكون قلبه في البحار رمزاً للصخرة والشعر والمثل الروحية يصبح من المفهوم أن نسبح الشاعر بقول في قصيدة من أواخر شعره:

يقودهم على الأمواج في مَرَحٍ ملاحٌ وادٍ له بالتيه إغراء (١)

والحق الذي يقصده أن له «ولعاً» بالتيه ، وهذا يلقي ضوءاً حل سبب سبب تسميته لنفسه «بالملاح التائه» فهذا الملاح يمشت التيه ويسعى إليه .

وعلاصة الرأي أن «الملاح التائه» يُعبر عن روح التيه والبحث عن الحقيقة وغوص ضمار الحياة والتفكير والتخيل . وهو يؤكد حب الشاعر للأسرار المهمة المتمثلة بالبحار ومسافاتها وأصنافها . وبما يؤيد رأينا في أن البحر يرمز إلى السرّ والمجهول ، أحد بنود الإهداء الذي صدر به الشاعر مجموعة «الملاح التائه» ونصه : «إلى أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول» ، وذلك يوحي بأن الملاح التائه يبحث عن الأسرار والتخفايا في بحار الحياة . وقد وردت «السباحة نحو المجهول» في موضع آخر من المجموعة :

وقفتُ أشبعُ الفكر فيها كأنه

إلى الشاطئ المجهول يسبح خاطري (٢)

وإنما سعى شاعرنا نفسه «الملاح التائه» لأنه يحب «هذه السباحة إلى المجهول» فالنسيبة تشخص اتجاهاته الروحية والتفكيرية ، مثل حب الأسرار والبحث عن الحقيقة ، والولع وبالأسفار ، والتماس التجارب الحسية ونحو ذلك .

هنا ، ومن إتمام القائمة أن نشير إلى أن ضميرنا هذا للملاح التائه يخالف

(١) شرق وغرب ص ٤٠ .

(٢) الملاح التائه ص ٥٧ .

تفسير الناقد الدكتور محمد متور ، فملحبه أن معنى هذه التسمية أن الشاعر « يجد » في البحث عن متع الحياة ، ورأيه هنا مرتبط بما يلحبه إليه من أن فلسفة علي محمود طه « فلسفة أبيقورية للتمس من الحياة متعها ولذاتها » . وفي نظرنا أن شعر علي محمود طه يتخض هذه النظرة ، وبخاصة فيما يتعلق بمعنى « الملاح التائه » .

### قصائد المجهول

من ملامح حب المجهول في حياة علي محمود طه أنه كان مولعاً بالسفر فكان يرحل كل صيف إلى ربوع أوروبا متقللاً فيها من بلد إلى بلد . وإذا كانت أسفاره قد بدأت صيف سنة ١٩٣٨ فإن حب الأصقاع التالية كان متمكناً منه قبل ذلك وكان غموض العوالم القاصية يجتلب روحه ويلهب خياله . ومن مظاهر هذا الميل قصيدته الجميلة « القطب » وهي أغنية مفتن بهذا العالم الغامض المنطى بالثلج المفرق في الصمت والأسرار . ولكي ندرك كيف ترتبط روحية « الملاح التائه » بيو هذا العالم الخليدي للحق نقسراً افتتاحية القصيدة :

هو ليل من الغياهب ضائي      وأدم في بحر الثلج طافي  
وبهار أن رؤيتها لم تجسد غيب      ر جليد من بحر وضفاف  
وبجبال من الثلوج تدجسى      رائعات الفسوح والأهراف

وبعد هذه الافتتاحية التي تثير الخيال نقع على أبيات كثيرة مماثلة نختارها على غير ترتيب :

وطن الزمهرير والثلج لا تقي      ظر ولا كدرة الرمال السواني  
عالم كله سكون وصمت      مترامي الحدود والأطراف

قف بهذا الوادي الرهيب وحدق  
فيه والليل مؤذن بالتصاف  
أهو القطب غنة الأبد الخا  
لي ومغنى الظنون والإرجاف  
أم هو العلم الذي جهلوه  
وشأى أوجه على الكشاف<sup>(١)</sup>

وما نستخلصه من هذه القصيدة بمجموعها هو افتتان الشاعر بروعة الأسرار التي تحيط بالقطب بما فيه من صمت مطبق وتلوج لا نهاية لها . والواضح أن الشاعر يبلغ من شدة التعلق بأسرار القطب بحيث يحده أن يبقى حصناً متيناً لا يخترقه المكتشفون . إنه يريد سره مستعصياً على الكشف . وعندما يسمع بأن « أمتدحنه » ورفاقه يحاولون اقتحام حدوده ، يهتم اهتماماً شديداً بتتابع رحلتهم في الصحف ، إلا أنه مع ذلك يعلن سخرته من هذه المحاولة قائلاً في القصيدة مخاطباً القطب :

قيل حاموا على ذراك وألقوا  
فوق واديك نظرة استشراف  
وأراهم في زعمهم قد أسفوا  
بك يا قطب أيما إسفاف  
تشهد الكائنات أنك أميت  
ونعني سرّ الوجود الخافي

والبيت الثاني فيها يلفت النظر فكأن الشاعر يعتبر توصل الإنسان إلى اختراق القطب إهانة تمس جمال العلم للتمنع الخفي ، ولذلك يحتم القصيدة بنفي هذه الإمكانية وتأكيد حصانة القطب من أن تُكتنه أسرارها .

ولم ين السبب نجد الشاعر يضيق بالعلم مفضلاً عليه الجهل ، لأن العلم يحطم الأسرار الجميلة التي تظلف الأشياء بكشفه للحقائق الواقعية التي تخفي وراءها ونحن نسمعه يتخجر في هجوم على العلم في إحدى قصائده قائلاً :

(١) ليل للراح مائة من ١٢٢ .

شوة العلم روى الكون القديم      ومعا كل سررات السمور  
أو أرض جوفها ناز جسيم      وفضاء كل ما فيه أسير

• • •

إن يكن قد أصبح البدر الوضيء      حبراً والنجم غازاً وحديد  
سلاماً أيها الجهل البريء      وعزاء أيها الكون الجديد<sup>(١)</sup>

والشاعر ، في خبثه بأن يتحول القمر إلى حبر ، والنجم إلى غاز وحديد ، إنما يشرق إلى أن يستقي عالم الشعر والخيال الذي يحف بالقمر والنجوم . وهذه فكرة رومانسية أدخلها علي محمود طه عن الفكر الغربي ، فقد عرفها الأدب الألماني من قبل ، وكان فاخر يقول إن الشعر الحق لا يكون من دون أسرار ، وبشابهه في هذا غوته الذي اعتبر « الخرافة » مصدراً كبيراً من مصادر الشعر بما تعترف به من وجود الخفي الذي لا يفسر . وقد سرت هذه الفكرة للشعرية الجميلة إلى الشعر الإنكليزي وتجلت على أروع ما تكون في شعر الشاعر جون كيئس الذي كان يحمل عين إيمان علي محمود طه بالأسرار حتى لقد نظم قصيدة مطولة عنوانها « لأميا » صور فيها كيف يقتل العلم والفلسفة جمال الأشياء ويقضي على حياتها . على أن تصوير كيئس كان أكثر رمزية وإيهاماً من تصوير علي محمود طه ، فإن كيئس قد صاغ الفكرة في قصة دون أن يستخرج منها مغزاها تاركاً الرموز تتساقط تتساقط طليحاً عبر الأحداث بينما عبر علي محمود طه عن الفكرة تعبيراً مباشراً كما رأينا . ولا ريب في أن أسلوب كيئس أقرب إلى الشعر وأجمل .

ومن صور ولع علي محمود طه بالجهول والسر قصيدته : « صخرة للفتى »

(١) من قصيدة « صخرة الآلة » مجموعة القصائد ص ١٠١ - ١٠٢ .

ولبها يصف صخرة تشرف على البحر وتمتد ورامها صحراء وقد فتته وأثار  
 خياله أن تقف هذه الصخرة في مكان ما بين بحر وصحراء . وهو يصفها في  
 القصيدة هذا الوصف الجميل : أنها « حقله الاتصال بين جلالين » يريد  
 جلال البحر العظيم بقواه الجبارة ، وجلال الصحراء الخائلة برمالها المحرقة  
 ومساقاتها الغامضة . وما يراء الشاعر في الصخرة بشخص خياله للشرف  
 بالمجهول :

برزخ تمبر الليالي عليه      بين حبرين من دليٍّ وحياةٍ  
 ركزتُها الأبداء بينهما رم      زأ على صولة الدهور العوائي  
 فأقامت تُسرَّ البحر والسم      أحاديث أعصر خاليات  
 واحوت سرَّ كاتنين كأن لم      يُبثِّعًا سيرةً مع الكائنات (١)

وقد رأينا ، ونحن نراجع سيرة الشاعر ، كيف اختلف موقفه من هذه  
 الصخرة ، عن موقف صديقه الشاعر المرحف إبراهيم ناجي . أما إبراهيم فقد  
 رأى في الصخرة مكاناً لقاء بين حبيين فراح يحيطها بوله عواطفه ودموعه . وأما  
 علي محمود طه فقد اهتم بالرموز التي تكمن في قيام الصخرة بسين المحيط  
 والصحراء . وهنا الفرق بين الشاعرين بشخص الاتجاهات الفكرية لعلي  
 محمود طه ، تلك الاتجاهات التي جلبت الصخرة معناها الجمالي العاطفي ،  
 وحولتها إلى رمز فلسفي لزمان الإنساني القائم بين الحياة والموت ، ومن ثم  
 فهي « صخرة المأساة » كما قال في خاتمة القصيدة :

أنا بطيف الماضي على صخرة الآ      باد استشرى الزمان الآتي  
 وورائي الصحراء وادي النابا      وأمامي المحيط ليج الحياة

(١) لبالي للراح الله ص ١١٥ .



بين عريهما ثوب غرّ أبسا      مي وحال الرضيء من ليلاحي  
لا أسبك صخرة المنفى لكن أسبك صخرة الأساة (١)

### الفلسفة والرمز

في شعر علي محمود طه جانب فلسفي لا يمكن للدراس أن يتغافل عنه ، هو جانب عتائه بالإتسان وصلاته الغريبة بالكون وما يحف بمولده وموته من ألفاظ ومبهمات لا حل لها . ولقد افتن الشاعر بهذا الجانب الروحاني من جوانب الحياة البشرية اختناقا دائما ، فكثّر في شعره التساؤل عن المبدأ والمصير وعن الروح والزمن ، وعن الإنسان وأعماقه وحقيقته . وقد شخص الشاعر هذا الميل في نفسه بقصيدة من روائع شعره عنوانها « قلبي » يفتحها هذه الافتتاحية العظيمة :

كالتنجم في خفق وفي ومض	متزداً بهولم السدُم
حيران يبيع حيرة الأرض	ومصارع الأيسام والأمم
مستوحشاً في الأفق متزداً	وكأنه في سامر الشهب
هذا الزحام حباله احتشداً	هو عنه فاء جدد مغترب
منزحاً كالعاشق الثمل	ديان من بهج ومن حزن
نشوان من ألم ومن أمل	مستهزئاً بالكون والزمن
تلك السماء على جوانبه	بحر الحياة الفاسد القريس
كم راح يلتبس القرار به	هيان بين شواطئه الأبد (٢)

(١) ليالي الملاح الفاتح من ١١٨ .

(٢) الملاح الفاتح من ٥١ .

إن الشاعر يعطينا بهذه القصيدة صورة من ميول قلبه وأهوائه وإنها لصورة عظيمة حية . فهنا القلب الطموح يقدر أن يقف « منفرداً في الأفق » بين « مصارع الأيام والأسم » وما أعظمه مطلباً . وفكرة هيام قلب الشاعر بين « شواطئ الأبد » فكرة عظيمة أيضاً ولكنها لا تفاجئنا لأننا نعرف أن « الملاح النائم » لا يتيه في بحار الماء وحسب وإنما في بحار الزمن والفكر ، وهي بلا ريب أحسن البحار . ومثل هذا الهيام لا بد أن يحقق نتيجة كبيرة ، فإذا نظرته تنفذ إلى الأعماق إلى الحقائق الكبيرة الرائعة :

بلخ الروائع من حقائقها      فإذا السعادة تسوأم الجهل  
هتف المحدث في مشارقتها      فعب النهار غريسة الليل

ومن روائع شعره الفلسفي قصيدته الجميلة « الله والشاعر » وهي مطولة تقع في عشرين ومائتي بيت انشغل فيها الشاعر بموضوعات فلسفية مثل مصير الإنسان ، والصراع بين الجسد والروح ، ومعنى الآم في الحياة ، وصلة الكون والعلية بالخالق الذي يتصف بالرحمة والجهروت معاً . والمطولة تدل دلالة عميقة على ولع الشاعر بالجانب الفكري والروحاني من حياة الإنسان عسى الأرض ، وموقفه الخاضع المنضبط من الملأ الإلهية ، وقلما نجد في الشعر المعاصر — الذي يتجه عموماً إلى الحسية والمادية — موقفاً روحانياً خالصاً كمثل موقف علي محمود طه في هذه القصيدة البديعة « فهو يفتتحها بمشهد من الظلام الرهيب والمواصف يقف فيه الشاعر مواجهاً السماء ، ينعكس البرق على جبينه وقامته ، وتصلك الرعود سمعه ، يقف هناك ليناجي الخالق العظيم ويزجي إليه شكاة البشرية الملهية . ولا يختم المطولة إلا بمشهد مؤثر تركع فيه الإنسانية مهتلة بالدموع الحارة والنداء القهيف إلى الله لتكفر عن ذنوبها .

ومن شعره الفلسفي ما يستعمل فيه الرمز لتصوير عن المضمون الفكري ومثال ذلك قصيدته « النشال » وتكاد تكون أجمل شعره على الإطلاق وفيها

يرتفع على محمود طه إلى اللوحة بين شرارتا المفكرين ، دون أن يفقده ذلك مكانته بين الفنانين . فالقصيدة كاملة الموسيقى ، كاملة الفكرة ، كاملة الصياغة . وقد صور فيها الصراع بين الإنسان والزمن ، وأنهاها بانفجار الإنسان . يبدأ بطل القصيدة « أو الشاعر » حياته بإقامة أمل عظيم « المثال » ينشر له أيامه ، فيعيش يزين هذا الأمل ، ويجمع له الحلوى والكنوز من أطراف الوجود كله ، المادي منه والروحي . ولكن الأيام تنصرم والليالي تمر فلا يتحقق « الأمل الإنساني » وتأتي الشيخوخة على الشاعر ، وقد رمز إليها بمشهد العاصفة والسيل فتضطرم نوافذ مبدئه وتسلمه إلى القضي مهتم الروح مهزوم الفكر .

ويلاحظ أن الشاعر لم يعالج المحتوى الفكري لهذه القصيدة معالجة صريحة وإنما ترك الفكرة تسقط من خلال الرموز دون أن يحاول إبرازها بالشرح . وذلك غير أسلوب في الشعر لأنه يحفظ القصيدة بجزءها الموحى ويصونها من الثرية الباردة .

ومن شعر الرمز كذلك قصيدة « العاشق الثلاثة » وقد عرض الشاعر فيها قصة رمزية - نظمتها من إبداع خياله وإن كنا لا نملك دليلاً على هذا - . وفكرة القصيدة أن ثلاثة محبين يدعون أنهم يعشقون القمر وينزلون له حياته ، ويسمع القمر نجواهم وهي ترفع إليه من الأرض فيبحث عنهم . ولكنه سرعان ما يكشف زيفهم جميعاً . أما الأول فإنه يفتشى على نفسه برد الليل فيقنع برؤية القمر من زجاج النافذة . ويرمز على محمود طه بهذا إلى الذين يحمون حياً سطحياً يضعف عن التضحية ، ولا يقدر على البلل الكبير ، لأن هذا العاشق يحمل بينه وبين من يحب حجاباً ساتراً ثم يدعي الحب . أما العاشق الثاني فإنه لا يقوى على النظر إلى القمر فيفضل أن يراه منعكساً في ماء التربة حفظاً لعينه من برق الضوء الباهر . ويرمز هذا إلى العاشق الضعيف الشخصية الذي لا يجرؤ على مواجهة كمال الحب وقوته الروحية فيبتغى إرضاءه بالنظر غير المباشر ، بدلاً من أن ينهي قدره الروحية على الارتضاع إلى

مستوى النظر المباشر . وأما العاشق الثالث فإنه يشعل النار ليستضيء بها في ظلام الليل وهو يناجي القمر ، وفي هذا إنكار ضمني لقدرة القمر على الإضاءة ، فالعاشق هنا أضعف روحاً من أن يلدرك جمال القمر وقوة ضيائه وهذا يثبت أن حبه ليس صادقاً ، لأن الحب الحق هو الذي يصدر عن الإيمان المطلق بكمال الحبيب . أما القمر المشوق فإنه في القصيدة يرمز إلى « المعرفة والحكمة » كما يوحي الإهداء الثوري في أولها .

وقصيدة « العاشق الثلاثة » هذه من أروع شعر الفكرة في ديوان الشاعر ، وإنما يُفصّلها ضيف صياغتها وعدم ملائمة وزنها لها كما ستذكر بالتفصيل في موضع ذلك من الكتاب .

### قصائد البطولة

عرف علي عمود طه بحبه الكبير البطولة وتقديره العميق لها فهو يهتف لها متحمساً ويمجدها حيث وقع عليها ، ما يكاد يسمع بيطل يقدم على عمل نبيل فيه شجاعة وتضحية وكرم حتى تخرج نفسه اختلاجاً حاراً ويتنفع فينظم قصيدة . وحبّة البطولة في نظرنا ، مسحة فكرية خالصة في نفس الإنسان ترفعه عن مستوى الحواس وضيق الأفق ، إلى مرتبة تقدير الأعمال الروحية السخية التي ينجزها قلب من الناس لهم من كمال الروح ونبيل النفس وقوة الإرادة ما يرفعهم فوق الكثرة الغالبة من البشر . وليس الناس كلهم قادرين على تلوق البطولة والإعجاب بها ، فقد يمرّ العمل العظيم بالنفوس الفليضة فلا يثير فيها أكثر من إعجاب عارض هو أقرب إلى الدهشة منه إلى التقدير . وأما تقدير العمل البطولي فتدبراً خالصاً ، وتمثّل ما وراءه من حماسة وطهارة في النفس وأرمية في الفكر ، وتمسك في الشخصية ، وعظمة روحية ، فذلك أشياء لا يقدر عليها إلا إنسان كبير النفس ، رفيع مستوى الروح . أو لعلّ إن من يستشعر عظمة البطولة لا بد أن يملك في نفسه سمة روحانية ترفعها إلى مستوى

تلك البطولة بحيث يتندر أن يراها ويدرك أبعادها ومن ثم يعجب بها ويتحسّر لها .

ووفق هذا المعنى يكون علي محمود طه على قسط كبير من الروحانية فإن له قصائده متحمسة في تحية أبطال وقفوا موالف عظيمة . وهو يدرك هذا الهوى في نفسه ، هوى البطولة ، ويشخصه في قصيدة جميلة له رثى بها طيارين مصريين احترقت بهما طائرتهما وهما في طريقهما إلى الوطن :

أنا من يفني بالمصارع في الملا	ويشيد بالآلام والأحزان
ماذا وراء الجمع من أمنية	أو ما وراء النوح من نشان ؟
أصبحت ذا القلب الحديدي إن أكن	في الناس ذاك الشاعر الإنساني
وهبت قلبي للخطار فلهوى	شطر ولعلياه شطر ثان
وعشقت موت الخالدين وعشت من	عمري حقارة كل يوم فنان
لولا الضحايا لياذلون دماءهم	طوت الوجود غيابة التنيان <sup>(١)</sup>

في هذه الأبيات بشخص الشاعر لفئة مهمة من لفتات طبيعته فهو الذي « يفني بالمصارع في الملا » لأنه « عشق موت الخالدين » وهذا الحب للمصارع الثيلة في ساحات الملا والخلود يحمله ( يستصغر ) « حقارة كل يوم فنان » واليوم الفاني عنده هو الخالي من الأعمال البطولية ، والأشواق الروحانية . وهذه الفئة في طبع علي محمود طه تستطيع أن تلقى ضوئاً على كثير من شعره وهي من أكبر الأدلة على أن الدكتور محمد مندور لم يقع على الحقيقة عندما قال عنه إنه « بطبعه أبعد ما يكون عن الروحانية » .

لقد تندر علي محمود طه مقتل الطيارين باعتباره عملاً بطولياً فيه بلل

(١) ليل الفلاح ص ٦٤ .

نبيل للنفس وفداء . وهو يقول في القصيدة إن في التصحية بالحياة معنى من معاني الخلود ، لأن النفس القادية تملك مقدرة روحانية انحدرت إليها من كمال أصلها ، فالعمل البطولي إذن من سمات الكمال الإنساني .

كونوا من القاديين إن عزّ القدا  
كم في الفداء من الخلود معان ؟

ومن روائع شعره في حب البطولة والتفني بها قصيدته البديعة « مصرع الريان » وفيها بصور موت قائد بارجة حربية غرقت بارجته خلال الحرب العالمية الثانية فرفض أن يعيش بعدها لأنه آثر الموت غريباً معها .

ويبدو لي أن سبب إعجاب علي محمود طه بهذه اللمسة في شخصية الريان يرجع إلى ما أظهر من قوة روحية ، فإن هذا الريان يقدس القيمة الوطنية التي تكمن وراء البارجة التي يقودها « ومن ثم فإنه لا يقوى على رؤيتها تفرق وهو يملك من شجاعة الروح ما يجعله قادراً على اختيار الموت معها . أليس في هذا صورة من « موت الخالدين » و« المصارع في العلاء » ؟ وإنما نشتمس هذا التعليل لأننا لا نحب أن نجد شاعراً الانتحار ، ونحن نؤمن بأن الإنسان خلق عظيم لا ينبغي أن يستسلم للهزيمة . وهذا الإنسان ولا رب أكبر من ألف بارجة ، وحياته ينبغي أن تكون أثمن من « الأشياء » كلها .

على أن قصيدة « مصرع الريان » لا تحيي الموت الحر من أجسـل التهم الروحية وحسب ، وإنما تحيي كذلك قوة الروح التي جابه بها الريان مصرعه العظيم فقد بقي واقفاً منتصباً القامة يرقب البارجة تقوص به شبراً شبراً إلى أصمق البحر « حتى إذا بلغ الماء حامت » ألقى بقلبه على المرج لإجلالاً للموت ، وإكباراً للبحر الذي حمله حياً وضمه ميتاً .

واستقبل البحر صدراً حين لاسه      كادت عليه جبال الموج تنهار  
وغاب كلّ مشيد غير قبعة      ذكرى من الشرف العالي وتذكّار  
ألقبها فلقى الموج معدها      كما تلقى جبين الفاتح الغار<sup>(١)</sup>

ومن روائع شعر البطولة في ديوان علي محمود طه قصيدته العظيمة «طارق بن زياد» وقد سماها «من قارة إلى قارة» فجاءت صورة رائعة الحسن من صور البطولة العربية بكل ما ورامها من روحانية وقداء ومجد . وفي هذه القصيدة يرسم علي محمود طه لطارق بن زياد تخطيطاً بطولياً عميق التأثير :

ومن تلقى الجبار تحت شراعها      متربصاً بالموج والأتواء ؟  
يعلو بقبضته حمائل سيفه :      ويضمّ تحت الليل فضل رداء  
وينيل ضوء النجم عالي جبهة      من وسم إفريقية السمراء<sup>(٢)</sup>

وقد كان طبعاً أن يبهير الشاعر بذلك اللحظة البطولية العظيمة إذ أحرق القائد العربي سيفه ليقطع خط الرجعة على نفسه وعلى الجنود فإما النصر وإما الموت . وقد وجد علي محمود طه في هذه البادرة البطولية صورة من استتال القديسين الأحرار الذين ذكرهم في «مصرع الربان» :

مصارع القديسين يمشقها      مستظنون وراء البحر أحرار  
وتتمثل معاني البطولة بالنسبة لملي محمود طه ، كما نستخلص من قصائده

(١) اللوح الثالث ص ٢٩ .

(٢) زهر وعشر ص ٣٩ .

في اتجاهين كبيرين تتدرج تحتها سائر الضربات : (الاول) أن البطولة تنبع من قوة الروح الإنسانية ووعيها وثباتها . ولذلك نجده يرتفع إلى مستوى الروحانية كلما تحدث عن بطل . مثال ذلك أنه انتح « مصرع الربان » بقوله :

يا قاهر الموت كم للنفس أسرار ؟      ذلّ الحديد لما وستخلت النار

فإن بطولة هذا الربان تبدو للشاعر من أسرار « النفس » الإنسانية العظيمة التي يذلّ لها الحديد ويشفق منها البحر نفسه . بل « إن الشاعر يترف في شعره بمجربات الحديد والنار وقوة البحر » وهو طافية على ضربات الصخر جباراً كما يقول « إلا أن قوة الروح الإنسانية تبدو له أعظم وأروع . وذلك في نظرنا أجمل ما في هذه القصائد البطولية التي نظمها وقد عبر عن قوة الروح في قصيدته التي حثي بها مدينة ستالينغراد وقد صمدت في وجه الغزو النازي صموداً معجزاً . وجاء تعبيره عن هذا الإعجاب بالروح في مطلع القصيدة فقال مخاطباً « للدينة الباسلة » :

طلخوا جبابرة عليك وثأروا      ووقفت أنت وروحك الجبار<sup>(١)</sup>

والاتجاه (الثاني) الذي تتمثل فيه معاني البطولة عند الشاعر هو أن البطل يستبدل بالقلائد الحسية لغة القيم المعنوية والمثل الروحية . ومثال ذلك أن طارق ابن زياد يستعيز عن الفرام الحسي بحب الفتح والبطولة « فما يكاد يصل إلى الأندلس ويهبط إلى الجزيرة حتى يضطرب قلبه ويحقق خفقاناً شديداً ، لا خفقان قلب العاشق الموحود بمحبة أندلسية ، وإنما خفقان قلب البطل الذي يصل إلى ساحة الجهاد ليضيف شرفاً إلى شرف العروة ، وليوطد الأساس لبناء دولة اسلامية تشج الضياء والخيبر في الغرب المتأخر المظلم :

(١) زمر وعمر ص ٢٩ .



ووثبت فوق صفورها وتلمست      كذاك قلباً تاتسر الأهواء  
فكأنما لك في فواها موعده      ضريحه أندلية لقاء

ويجلى هذا الارتضاع في حالة الرمان الذي غرق في ما نراه من عشقه  
البحر وجماله ، بحيث تحول هذا البحر إلى كأس مسكرة تنفي الرمان عن  
الخمر المعقة :

يترن كأسك من خمر معقة      البحر كهف لها والدهر خمارة

وساقي هذه الخمرة هو حرائس الماء . وهذا السكر بالبحر وجماله معنى  
رمزي يدل على حب الرمان للجمال . هل أن لهذا الرمان حبيبة أثيرة لا يفضل  
عليها أحداً :

وأنت عهن مشغول بمجارية      كأن أجراسها في الأذن قيثار  
صوت الحبيبة قد غافست خيالها      وونحنها من الأنواق أسفار

فمن تراها هذه الحبيبة ؟ وسرعان ما نكتشف أنها ليست امرأة ، وإنما  
هي البارجة المفرقة فلا حبيبة سواها لهذا الماشق البطل . ولا يخفى أن البارجة  
لا تصبح حبيبة إلا إذا أحاطت بها فكرة معنوية يقدمها الرمان ، كما أسلفنا .

### الفصل الروحانية

تلعب الفكرة الشائنة من حلي محمود طه إلى أنه شاعر متنفس في  
الحراس ، بعب الهو والخمر والمرح ، ويستنهز الأيام لبنال أكبر قط من  
اللفة والثمة . وقد حمل الدكتور محمد منور هذه الفكرة إلى أقصى الطرف  
فقال عن الشاعر إنه « أبعد ما يكون عن الروحانية » جاهلاً ذلك البعد بعدد

طبع وفطرة ، وبذلك قفى حتى الاحتمال الواضح بأن يكون بعده هذا ناشئاً  
 عن تأثيره بمدينة الغرب المادية . ونحن ، كما سبق أن قلنا ، نميل إلى مخالفة  
 هذه الفكرة الدارجة وملحناً أن وراء المظهر الحسي في شعر علي محمود طه  
 أسراراً ينبغي أن يزاح عنها السناج ، لأن في قصائده مظاهر روحانية أصيلة  
 ترفض نحو الدرر الروحية وراء حوالم الحواس والمادة . ومن أبسط مظاهر  
 هذه الروحانية موقف الشاعر الخاشع من الذات الإلهية في قصيدة « الله والشاعر »  
 التي تنتهي بمشهد لصلاة عامة ، مبللة بالدموع التي تترفعها البشرية وقد  
 ركعت تعلمي مبتهلة إلى الخالق . ولقد أثبت الشاعر في أول هذه القصيدة  
 كلمة جميلة مترجمة عن الشاعر الفرنسي لامارتين هذا نصها : « سموت  
 مستقبلاً وجهك فقلت لي الطبيعة : سر في طريقك ، ما أتبه شأنك ، إنه  
 رأك » .

والحق أن لدى علي محمود طه غير قليل من مشاعر المتصوفة ومواقفهم  
 حتى أكاد أحياناً أتخيل حدوث أن يكون لدى الدليل الواقعي أنه قد يكون  
 أقبل على التصوف والعبادة في مرحلة مبكرة من حياته . وما قصيدة « الله  
 والشاعر » إلا بقية من هذه الفترة ترسبت في نفسه وخالفها الفكر والتساؤل .  
 وفي قصيدته « ميلاد شاعر » صورة صوفية أخرى رسم فيها علي محمود طه  
 مشهداً للطبيعة الجميلة وقد اثبت في أتماتها صوت الله « في محيط من الأشعة  
 خامر » وتغل القصيدة بعد ذلك ما قاله الخالق للشعراء :

ادخلوا الآن أيها المحسنون

جنة كتتم بها تودعونا

اجعلوها من البدائع زونا

واملاؤها من الجمال فتونا

واسألوها فنسأ وليس فتونا  
وانشروا الصفوف فوقها والسكونا<sup>(١)</sup>

فهذه العناية بالاستماع إلى صوت الخالق ، والتماس رضاه عن مسلك  
الشاعر وآرائه ، وعن البشرية ومواقفها ، كل ذلك يتم من اتجاهات روحية  
لا سبيل إلى الشك فيها . لا بل إن علي محمود طه لا يستطيع أن ينسى الله حتى  
في أشد مواقفه الحية كما وقع في قصيدته « تاييس الجديدة » ، وفيها يلتفت  
فجأة إلى ذاته ، خلال مشهد من السكر والصخب ، فيتذكر الخالق فيضجر  
مستغفراً معتزلاً :

يا ربِّ صُنْعُكَ كُلُّهُ فَنِّ      أين الفرارُ وكيف مُطْرَحِي ۝  
تاييس لم تبعث براهبها      لكه أشقى على البُرح  
ما بين أسرارٍ مُخْتَفِة      وطروق بابٍ غير مفتوح  
عرض الجمال له فأكبره      وراك في فجئ من قَرَحِ<sup>(٢)</sup>

ونحن لا نذكر أن سياق هذا الاعتذار وأسلوبه لا يرضيان القلب الخاشع  
الذي يتلوق بالجمال والكمال والعمق والعظمة في ذات الله الكريمة ، إلا أن  
الصفات الشاعر إلى الله في تلك اللحظة الحية لا يصدر إلا عن أعماق تلك  
الإيمان فلا تخفده حتى وهي ناتية في بلج الحواس .

نضيف إلى ذلك أن علي محمود طه يشبه نفسه هنا براهب أناتول فرانس  
الذي كان زاهداً طاهراً فُضِّط في غرام الغاية « تاييس » والتشبيه خصب في  
دلالته ، وربما أبدت خيالنا حول مرور علي محمود طه بفترة روحانية مبكرة

(١) الملاح الملاحه ص ١٩ .

(٢) لال الملاح الملاحه ص ٩١ .

في حياته ، خرج منها - مثل بالفنوس الراحب - إلى هذه الحبة التي تصنها  
قصيدة « تاييس الجديدة » .

ولست روحانية علي محمود طه مقتصرة على تطلعه إلى الله وحسب وإنما  
صحبها مظاهر أخرى منها صور الخمرة التي ترد في شعره وأغلبها صور  
رمزية تشبه صور الصوفية . وأول قصيدة نطالها في هذا الموضع ترد في  
مجموعته الشعرية الثانية وهي قصيدة « كأس الخيام » التي يقول فيها مخاطباً  
هذا الشاعر القديم وحبيته :

فادخلنا بين خيامٍ وخيام	حانة الأقدار والليل القديم
جلأ يهفو به روح الفرام	كل نجم فيه ساقٍ ونديم
وانهلا من سلسل النور المذاب	خمرة ليس لها من عاصر
قنع الصوفي منها بالجلباب	وهي تنهل بكأس الشاعر
غارو يا شاعر عن إشراقها	إنما كأسك نور وصفاء
كيف طالعت على آفاقها	روعة النيب وأسرار السماء
كيف أبصرت الجمال المشرقاً	بصرَ الفاتين في حب الإله
وفضحت الأبد المستظفا	عن ضمير الكون أوسر الخيام <sup>(١)</sup>

ولها يتحدث من « سلسل النور » باعتباره خمراً ، وعن « النجم »  
باعتباره ساقياً ونديماً ، وعن الأقدار باعتبارها « حانة » ثم يقول إن هذه الكأس  
التي يشربها الخيام « نور وصفاء » وأنه يطالع على آفاقها « روعة النيب »  
وه « أسرار السماء » . وفي الأبيات إشارات صريحة إلى « الصوفي » و « الفاتين »  
في حب الإله . فهل ينبغي علي محمود طه ملحق الذين يحتبرون خمرة

(١) ليل القبح العدد ص ٢٠ .

الخيام رمزية تشير إلى معان أبعد من المعاني الحسية الظاهرة ۱ أم هو يحاول  
الأرضاع بالخمرة الحسية إلى المستويات الروحية ؟

وقد يلقي تساؤلنا هنا ظلاً من الشك على مقصد الشاعر ، وأنه ربما  
قصد الخمرة الحقيقية وفضلها على خمرة التصوف بدليل قوله « فتح الصوفي »  
منها بالحياب وهي تنهل بكأس الشاعر ، ومن ثم فإن الوسيلة لقطع الشك  
باليقين أن نراجع أوصاف الخمرة في قصائد الشاعر الأخرى مثل الإشارة  
التي وردت في القصيدة التي رثى بها حافظ إبراهيم وفيها يقول مخاطباً :

وسكسكت في أندائها وشماعها      جنى كرمه لم يحوها كف حاصر  
تلتق بالخمر الإلهي كأسها      ففرد بالإلهام كل معاصر  
على النيل روحانية من صفاتها      ولألاء فجر من سنا الخلد سافر<sup>٥١</sup>

فالنبذة الصوفية في هذه الأبيات عالية علواً واضحاً بما ورد من ألفاظ  
« لم يحوها كف حاصر » و « الخمر الإلهي » و « روحانية » و « الخلد »  
وسوى ذلك من ألفاظ تعطي دلالة صوفية بالمجاورة لابتنائها . ولعل «الروحانية»  
التي تشعها هذه الخمرة التي يصفها علي محمود طه تذكرنا بخمرة ابن الفارض :

تهذب أخلاق التلمي فيهندي      بها لطريق الزم من لا له عزم<sup>٥٢</sup>

وتنظر ما يصحّ قوله تعليقاً على هذه الأبيات، المنظومة في مخاطبة شاعر، أن  
الخمرة فيها رمز للشعر والإلهام . ومن عادة علي محمود طه أن يستعمل هذا  
الرمز في قصائده وأبرز مثال على ذلك القصيدة المنونة «خمرة الشاعر» فما  
خمرة الشاعر أولاً ؟

(١) ليال الملاح جلد ١ ص ٩٦ .

بَتْ لُسْقِيهَا وَتَسْقِي عَلْ عَضْرِ الرِّوَاءِ  
 عَمْرَةَ مَا قَبِلَتْ غَيْرَ شَفَاءِ الْأَنْبِيَاءِ  
 خَمْرَةَ فِي النَّيْبِ كَانَتْ قَطْرَاتٍ مِنْ ضِيَاءِ  
 نَحْمَتِ بِالْشَّفَقِ الْوَرْدِيِّ فِي أَصْلَى إِيَاءِ  
 جُمُلتْ فُخَارَتَاهُ مِنْ صَفَاءِ وَقَاءِ  
 هَلْهُ الْخَمْرَةُ كَانَتْ لِلْمُلُوكِ أَتْقِيَاءِ (١)

أما التي باتت « بسقيها وتسقي » فهي ليست حبيبة من البشر وإنما هي  
 « ربة الشعر » التي يفتح القمصيدة بالحديث عنها . وأما أوصاف الخمرة فهي  
 بمجموعها دليل على أن هذه الخمرة ليست الخمر وإنما هي رمز لروحانية  
 الشاعر وقداسته مشاعره ، ذلك أنه قد استعمل في نعتها ألفاظاً مثل « الأنبياء »  
 و « صفاء » و « فقاء » و « أتقياء » ويكاد هذا الجوّ الروحاني الذي يحفّ بخمرة  
 الشاعر يذكرنا ثانية بخمرة ابن الفارض التي لم تكن الألفاظ الحسية فيها إلا  
 رموزاً للمعاني الروحية العميقة التي تكمن وراءها :

شربنا على ذكر الحبيب مدامةً سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم  
 فلئن كان ابن الفارض يتشوّ بالخمرة الإلهية « من قبل أن يُخلَقَ الكرم »  
 لقد انتشى على محمود طه بالخمرة الشعرية التي « ما قبلت غير شفاء الأنبياء »  
 اللهمم .

ثم ماذا في هذه القمصيدة الخمرية لعلي محمود طه ؟

فيها أن « الملوك الأتقياء » يورثون دفن هذه الخمرة الروحية غلاماً

(١) زهر وعمر ص ٢٢ .

مريداً غزلاً من عشاق البحار المتقلبين ، وصفات هذا الغلام تشبه صفات  
علي محمود طه :

عشق البحر وعاف القصر مرفوع البناء  
ومضى يضرب في الكون على غير اعتناء  
عاش كالقرصان يطوي كل بحر وفضاء  
بشراع صممه إحدى أعاجيب الخفاء

وهذه الصفات ذات ملامح روحية أكيدة ، فإن عشق البحر دليل  
عصبية في النفس ، يقابلها هجر « القصر » أو هجر التصنع الحضاري والمادة  
التي تشغل الحواس . والشراع المصنوع صنماً عجيباً خفياً بجانبٍ روحي  
أيضاً ، لأنه يمثل صنف « الجمال » الذي يجبه هذا الغلام . ونحن نعلم من  
سائر شعر علي محمود طه أن البحر يرمز إلى الحياة والمعركة والمجهول والشعر .

ثم قطع على هذه الفتنة . إن هذا الغلام كلما همّ أن يشرب الخمرة التي  
ورثها عن الملوك الأتقياء ارتد وأغضى في حياء :

همّ أن يشرب فارتدّ وأغضى في حياء  
ضنّ بالقطرة منها وكلمة شرع اللواء

ومضى جيل وجيل ..

حتى مات « الغلام » بعد أن أوصى بدينان الخمرة « إلى الملاح الثالث »  
للمعاصر الذي يجدّد حياة الملاح القديم وينشر لوائه في البحر .

وهكذا نجد التصيدة حائلة بالرموز الروحية ولا صلة لها بالخمر الحقيقية

إطلافاً . وإنما ترمز هذه الخمرة إلى الحقيقة الثمينة التي تقابل عند علي محمود طه حقيقة الروح الإنسانية الباسقة عن المجهول ، المتطلعة إلى الله ، وإلى الأمانى الفكرية واللىرى الماطقة .

ولا بد لنا ، قبل أن نختم هذا الموضوع ، أن نشير إلى قصيدة « الكرمة الأولى » وهي قصيدة ذات جو مبهم ولا نظن أن من الممكن الاتفاق على معنى مؤكد لها ، وإنما سيختلف حولها التقاد ، وكل ما يلوح أجنبياً هو الصفات التي أسبغها الشاعر على « الكرمة » :

تسمو بها الأرواح عن علم الإثم  
شفافة الأضلاع في رقة الخلم<sup>(١)</sup>

وهذه الصفات تشبه صفات الخمرة التفاضية المشهورة :

فإن ذكرت في الحى أصبح أهلك  
نشاوى فلا عار عليهم ولا إثم

وما هنا ذلك لا تبدو فكرة « الكرمة الأولى » مفهومة ، لأن الخصائص الروحانية للكرمة غير موضحة في إطار فكرة ، وإنما تركت غامضة غموضاً غير فني . وهذه ليست أول مرة يقع فيها علي محمود طه في هذا وإنما وقع فيه في مسرحيته الفلسفية « أرواح وأشباح » وفي قصيدته « امرأة وشيطان » . والظاهر أن بريق الفكرة يفتن شاعرته فلا يصبر حتى يجد له إطاراً ملائماً وإنما يندفع فيصوغها في أول هيكل ينظر له ، دون أن يحرص حتى على مداواة التناقض والإبهام . وهذا نقص في بناء آثاره الشعرية ، وإن لم يمس الجانب الفكري من تلك الآثار .

(١) ذكر دحمر ص ٥٤ .



## الفصل الثالث

### القصائد الإنسانية والقومية

في مسرحية « أرواح وأشباح » ورد هذا الوصف للشاعر :

إذا ما هزت ورقات الخريف      أحسّ لها وعزات النان  
وإن سكبت زهرة دمعته      فمن قلبه انحدرت دمجان<sup>(١)</sup>

والحقيقة أن هذا وصف جيد لملح عمود طه قنم « فقد كان مرهف  
لنفس » عميق الإحساس ، يعيش مفتوح القلب يلتقط كل ما يدور حوله  
في الحياة بتأثر شديد ، ويحس الوجود تحس الفنان المرهف .

ولذلك نجد في شعره مجموعة طيبة من القصائد الإنسانية التي تشارك  
الآخرين همومهم وتعيشها في عمق مؤثر .

وبخير مثال لقصائده الإنسانية تلك الأنشودة الموسيقية التي صرر فيها  
انتمالاته حين رأى فتاة عمياء تنزف على القيثارة وتنفث فرقة موسيقية فلم  
يعرف المدوء حتى نظم لها قصيدة جميلة حسي فيها روحها المكبلة وجمالها

---

(١) أرواح وأشباح ص ٦٢ .

الحزين . وهو يرضع في هذه القصيدة إلى ذروة رفيعة من قوى النفس الإنسانية فيخاطب الفتاة الكفيفة بقوله :

عملي الأدهار في كفتي — لكِ فالأشواق في نفسي (١)  
ويقوله :

إذا ما ذابت الأنسا — فوق الورق النضر  
وصبّ المطر في الأكسا — م ليريق من التبر  
دهوت حرائس الأحلا — م من عالمها الحري  
تذيبُ اللحنَ في جفني — لكِ والأشجان في صدري

وإنما يحزن الشاعر لأن الفتاة العمياء التي تبذل الفن وتسد الجمهور بأنغامها محرومة من التمتع بضوء النجوم ووميض البرق وزهرات الفرجس . وحزنه هنا يبلغ درجة يصبح معها جرحاً في قلب الشاعر :

أهدت النور ما لي — لـر قد لفك في جنح ؟  
أضىء في خاطر الدنيا — ووار ستاك في جرحي

وهنا المستوى من الحب بلا ريب مستوى رفيع . وأنه بُعدٌ نهلاً وارتقاءً من الشاعر أنه لم يسوئ إلى الفتاة الجميلة بالأوصاف الجنسية التي يقع فيها أحياناً ، وإنما وقف موقفاً خاشعاً أمام ذلك الجمال الجريح ، خلج حد تعبيره في التلمذة الثرية التي مهد بها القصيدة .

ومن روائع شعره الإنساني قصيدته « ليلة عيد الميلاد » التي نظمها خلال

(١) ليل الكلاج ١٩٥٨ ص ١٠٨ .

الحرب العالمية الثانية ، وقد أقبل حلا المبد على العالم المسيحي والتمار يسرح فيه ، والنيران تأكل المدن والقرى والبشر ، والأمهات ينتظرن عودة أبنائهن من الجحود اليابسين ، وفي هذه القصيدة يقول :

ليلة الميلاد والنسـ	يا صموـع ودماء
في دموع كان ليهـا	لكـ بالملم ازدحمـا
لم تصافحكـ من الأطـ	قال أحلام وضما
وقنوا خير حينـ	ربيع منهنـ القضا
ترقب الآباء هل عا	دوا وهل حان القضا
بين أيدي أمهاتـ	بتن والليل جفـا
في طوابق النفس يكـ	ن وقد عزّ الرجاء (١)

وفي هذه القصيدة يرتفع صوت الشاعر المناخب للأبرياء ، السائح على مشيري الحروب ، فجده - كما وصف نفسه في مطلوته « الله والشاعر » - « الشاعر الشاكي شقاء البشر » . ومع أن القصيدة ، في سياقها العام ، أشبه بمرثية للإنسانية الخزينة الرازحة تحت عبء الطاب والجوع والنار ، إلا أن نبرتها تصل أحيانا إلى درجة الاحتجاج القوي على الغرب ، بلغة المناخي العادل الذي يملك زمام الحق في يده . وفي أمثال هذه الأبيات تتجلى شخصية علي محمود طه ، وهي تجمع في أصلها الخير والصلابة والأصالة ، ومثلما قوله في القصيدة :

وعجيباً لسم للموـ	تـ يُساق الصماء
في سيل الخير ؟ والخـ	ز اكتساب ورضما

(١) زهر وعمر ص ٢٦ .

في سبيل الحق ؟ والمخلص الذي التزم الصوم طلاءً  
في سبيل المجد ؟ والمجتمعة التي التزم الصوم بـسراة

ويجدر بنا أن ننبه إلى قوة التعلق ، ووعود الفكر في هذه الآيات التي  
يفتح الشاعر فيها مزاياهم تجار الحروب الذين يتظاهرون بحسب الخبر ليخفوا  
دواعي القتال الحقيقية .

ومن حينئذ الشعر الذي يجمع الإنسانية والقومية قصيدة « إلى الطبيعة  
المصرية » التي تشخص مسحة الكتابة التي كان الشاعر يحسها كلما رأى مشاهد  
الطبيعة في بلده ، وقد استطاع أن يحقق في القصيدة الشعرية العالية والواقعية  
معاً وهذه آياتها الأولى :

لم أنتِ أيتها الطبيعة      مة كالخزينة في بلادي «  
لولا أغاريدُ قَرَسَلُ بين شادبةٍ وشادي  
ونخالُ ثور حول ما      قبة يراوح أو يخادي  
وتطيعُ ضانٍ في المرو      ج الخضر يُضرب بالهوادي  
لحبت أنك جنـ :      مة مهجورة من عهد عاد<sup>(١)</sup>

إلى أن يقول :

حسنٌ يروح طرازه      ويُسَمَلُ في نَسَى مُعَادٍ  
أرنبو إليه ولا أحسن بفرجة كِ في شوادي  
حساء ماذجة الملا      مع في إطار من سوادٍ

(١) الفترة ١٩٥٠ م .

فمن ينال لها قرى غرقى أباطح أو وحادٍ

وهو يصف في القصيدة مأساة القلاح المصري قبل ثورة ٢٣ يوليو  
(نحو) فليخلصها في بيت مجرّ :

لهم الفراسُ ورجهٌ ولغيرهم تسرّ الحصاد

والشاعر قصائد إنسانية أخرى لم تبلغ مستوى هذه التي اختطفنا منها ،  
مثل قصيدة « حل الصخرة البيضاء »<sup>(١)</sup> وفيها يصف قرية مصرية طنى عليها  
البحر فأغرقها بما فيها من بشر وأكواخ. وله كذلك قصيدة نبيلة في «أندونيسيا»<sup>(٢)</sup>  
يجي فيها كفاحها ضد الاستعمار ويصف ما قلعت من ضحايا وقرايين .

على أن قصيدة علي محمود طه الإنسانية الكبرى هي مطولته « الله والشاعر »  
ولما امتننا عن تقديمها والاختلاف منها لأننا خصصناها بفصل طويل في هذا  
البحث ، فلنقارىء أن يرجع إليه .

• • •

وفي الحفل العربي كان علي محمود طه من أشد الشعراء تحمساً للقضية  
العربية ، فكانت نفسه الصافية تلطم أحداث العالم العربي ، فيضجر لها في  
قصائد تنزع مواطن الجمهور العربي الكبير . وكان يدهو إلى الرحلة العربية  
كلما منحت مناسبة يستطيع أن يرفع صوته فيها . ولطنا لانسى أن حكومة  
مصر في أيام علي محمود طه - وقد توفي قبل قيام الثورة - كانت حائلة

(١) القلاح الثالث ص ٥٧ .

(٢) شرق وغرب ص ١٤٤ .

(٣) الشرق الثالث ص ١٢٩ .

حل الفكرة القومية ، وقد عملت على قتل هروبة مصر ، بالدعوة إلى  
الفرعونية . ومن ثم نستطيع أن نقدر أسالة الشاعر وعروبه حين يقول :

أرض المروية لا نخوم ولا صوى  
ما مصر غير الشام أو بغداد

وقد نظم سنة ١٩٤٤ قصيدة متحمسة حيي بها زعماء الأقطار العربية  
الذين اجتمعوا في الإسكندرية لتأليف الجامعة العربية وفيها يقول :

بني المروية دار الدهر وانظفت ..  
عليكمو غير شتى وأرزاء  
مضى بضائقتها الأملس وانفصحت  
أمام أعينكم للمجد أجواء  
اليوم شيدوا كما شادت أوتنكم  
شرقاً دعائمه كالطود شماء  
مستوره وحدةً مثل وشرحه  
بالحن فاطقة بالحب سمحاء  
شدوا على المروة الوثقى سواعدكم  
لا يصدعنكمو بالخلف مشاء  
لم تنأ بغداد عن مصر ولا بعدت  
لبنان والمجد الأقصى وشهباء (١)

وهو يصدر في شعره القومي عن إيمان عميق بأصالة الأمة العربية وعظمة

---

(١) لشوق المالك ص ٧٢ .

روحها وقدرتها على إبداع الحضارة وهذا ملموس<sup>١</sup> في أغلب قصائده ، ومن ذلك قوله :

هم العرب العبيد لا تحسبن : بهم ضمة<sup>٢</sup> أو ضنى أو كلالا  
نماهم على أناس آباءهم : قسورة وسيوفا صفالا  
بنات الحضارة في المشرقين : ذوى ينشع الغرب منها جلالا<sup>٣</sup>

وهو يشخص الموقف السياسي الذي يحفّ بقضية فلسطين تشخيصاً شاملاً وواقعياً فيشير إلى سطحية (الوحد) التي طلائع أعطاهم الغرب للشرق العربي ، ويسخر منها ويحذّر الغرب من أن يستغلها ثانية لأن الأمة العربية قد صحت من أعلام اليقظة وحرقت الطريق . وفي ذلك يقول من قصيدة في فلسطين :

ألا أيها الشاعر الذي ألطرب الورى  
بجلو حديث عن حقوق وآمال  
وقال لنا : في عظم الفد جنة  
غزيرة أنهار وريقة أطلال  
سمعنا ، خدعنا ، واتبعنا ضلعا  
لقد ملئت الأسماع قيثارك البالي  
ويا أيها الغرب الواعد لا تزد  
كنى الشرق زادا من وعود وأقوال  
شبعنا وجنا من غيبال منمق  
ومنه اكتسبنا ثم حصدنا بأسمال

---

(١) شرق وغرب ص ٧٦ .

فلا تطلب الضمّي وتغصب حقوقهم

فذلك إذن كانت شريعة أدغال (١)

وهذا شعرٌ سياسيٌ لطيف ، فيه نغم يترقرق على رغم الجهورية العالية فيه . فما أجمل قوله « سمعنا خدعنا وانتبهنا » فقد لخص فيه مأساة العروبة التي رزحت تحتها طويلاً . وحين صاغها الشاعر في ثلاثة أفعال ماضية متتالية أعطاهما صفة القطعية بحيث أصبح فيها معنى كامل يقول للغرب « لقد انتهى زمن الوعود وجاء الصحر » وما أجمل هذا البيت :

شبعنا وجعنا من خيال منقّ ومثا اكتينا ثم عدنا بأسمال

أليس معناه أننا شبعنا من الألفاظ الخلاية والوعود المعسولة ثم لم نجد من شبعنا غير الجوع ؟ ثم نجد الاستعارة الثانية : أنتم تكسونا بالكلمات فلا نفيق إلا على أسمال وغرق .

ومن قصائده العربية ما حوى به أشخاصاً يرمزون إلى قضية العروبة مثل مفتي فلسطين الأكبر السيد أمين الحسيني ، والمجاهد فوزي القاوقجي ويوسف المظلة شهيد ميلون سنة ١٩٢٠ .

وستكتفي من استعراض شعر علي محمود طه الإنساني والقومي بهللا القدر لكي تنفرغ لتشخيص قيمة هذا الشعر .

### اللامع الجملة هذه القصائد

تصف قصائد علي محمود طه السياسية والإنسانية بثلاث صفات عامة تطلب عليها جميعاً :

---

(١) شرق وغرب ص ٨٤ .



١ - الجمهورية ، وتقصدها هنا النغم الشعري العالي الذي يرفع الأصماع بإيقاعه وموسيقاه . ولذلك يختار الشاعر هذه القصائد أوزاناً معروفة بموسيقيتها مثل البحر الكامل ، والرمل ، والبسيط . وصفة هذه الأوزان أن الشطر فيها مفروز فرزاً واضحاً يدركه السمع ، بحيث يلتقطها السامع بسرعة ويتررب لها ، وهي في هذا تختلف أوزاناً مثل الخفيف والمتغارب والمنسرح والطويل ، فهي كلها هادئة بطيئة ذات صفة تأمكية .

٢ - التعبير المباشر الصريح ، وفريد به أن هذه القصائد تخلو من الرمز تمام الخلو ، فهي تصوّر المعنى تصويراً واضحاً بالفاظ مستعملة بمعانيها القاموسية ، دونما استغلال للطاقة الشعرية التي تكمن وراء اللفظة ، ودونما تظليل أو عتابة بالجو . كذلك تخلو هذه القصائد من الصور إلا نادراً ، والحوادث فيها لا تصعد إلى ما وراء الحملة القومية ، أو النخوة الإنسانية . إن الشاعر لا يكب بمشاعره الشخصية وإنما يقف موقف الواصف الذي يوجه خطاباً إلى الجمهور .

٣ - يستعمل الشاعر في هذه القصائد ما سمّاه باسم « الميكال المسطح » وهذه صفة هذا « الميكال » :

إنه يتركب من جزئيات مرصوعة لا من وحدة كاملة مشدودة . ولو أردنا أن نضع هذا المضمون في صيغة أخرى لقلنا إن القصيدة المسطحة تكون مستوية سائبة غير مشدودة فذلك الشد المحكم الذي تجده في القصائد التي تصف أحداثاً . إنها قصيدة تقوم حل غليظ من الأبيات الجميلة ، كل بيت فيها منفصل عما حوله قائم بذاته . ومن مجموعة الأبيات لا تنشأ فكرة عامة غير الفكر التي وردت في كل بيت ، ولا يصعد الشعور إلى قمة . إن العاطفة في القصيدة موزعة بالتساوي على الأبيات ، كل بيت يضيف لمسة شعرية جديدة ، والإحساس لا يتكاثف في موضع دون موضع .

كما أن القوى لا تتجمع لتلغي في ذروة متشابكة ، وإنما تجري عناصر الموضوع مستقلة مجزأة كما يجري جدول في أرض منبسطة لا تملو ولا تنخفض ولا تتخلها غابات كثيفة معرقة ولهذا نستطيع أن نحذف ما نشاء من أبيات ، وأن تقدم ونؤخر ، دونما حرج .

على أن أبرز خاصية لقصائد الميكل المسطح أنها مملوءة بالفجوات فمن السهل أن نضيف إليها ما شئنا من الأبيات دون أن نفقدها وحدة أو نسيء إلى رابطة فيها . وهذا لأنها في الأصل أشبه بأرض فضاء ممتدة لا بداية لها ولا نهاية ولا تختلف فيها جهة من جهة . إن في وضع الشاعر أن يوصلها إلى ما شاء من الأبيات والشرط الوحيد أن يشدّها شداً ما يحدث فيها رابطة ولو شكلية . ولعل خير رابطة يلجأ إليها الشاعر في القصيدة المسطحة هي استعمال الثقافية الموحدة وذلك لأن هذه الثقافية تصبح أشبه بسياج متين يشد الأبيات المتشككة في داخله <sup>(١)</sup> .

وهذه الصفات التي ذكرناها خاصة بشعر علي محمود طه القومي والإنساني ، فلا نجد لها في شعره العاطفي والفكري ، حيث يطلب الميكل الهرمي . والميكل الهرمي هو الأسلوب الذي يبني القصيدة بناء عضوياً متمسكاً يرتفع فيه الشعور إلى ذروة ثم يتلاشى تدريجياً ، بحيث يصعب التقديم والتأخير والحذف والإضافة حتى يكاد يمتنع كما في قصيدة « التمثال » وه « رجوع الحارب » وه « الله والشاعر » وسواها . وقد اطرّد هذا التوزيع في شعر الشاعر كله فهو يستعمل الميكل المسطح كلما نظم شعراً وطنياً أو إنسانياً ، ويستعمل للميكل الهرمي في شعره العاطفي .

وهذا نموذج من شعره السياسي المسطح نرجو أن يلاحظ فيه أن البيت

(١) أنظر كتاب المؤلف : « قصائدها شعر المعاصر » ( مطبعة دار الكتب بيروت ١٩٦٢ ) ص ٢٠٩

كياناً موسيقياً ومعنوياً مستقلاً بحيث يسوغ التقديم والتأخير :

أقبلتُ بين صفوفهم مقرباً      بأزاهري منزعاً : بمداحي  
حيث الشهيد رنا لطلع فجره      ورأى الفئام في القضاء الناصح  
وتلفتت لك روحه فتمثلت      وجه البطولة في أرق ملامح  
حيث الربي في ميسلون كأعما      تنهوا إليه بزهرها المضاح  
وكأعما خسلته بغدادية      بلموح ملك في ثراك مراوح  
أسى إليه بكل ما جمعت يدي      وبكل ما ضمت عليه جرائحي<sup>(١)</sup>

كما يلاحظ في هذا المقطع أنه يكاد يخلو من الصور ، وهو في هذا يختلف  
عن الشعر العاطفي حيث يستعمل الشاعر الرموز والصور والحواس والتلوين ،  
وحيث اللغة أكثر شاعرية وجمالاً والقصائد أسفل بالموسيقى والعسق .

وجدير بنا أن نقف وقفة قصيرة نتأمل فيها عن سرّ هذه الظاهرة ،  
فلماذا ينظم علي محمود طه قصائد الحب والتفكير فيخلق لها هياكل هرمية  
معقدة يوزع فيها العاطفة والصور توزيعاً فنياً يهدف له بينما يقف في شعره  
السياسي ( ويجب أن نستحي الشعر الإنشائي هنا ) عند الأسلوب المسطح  
لا يتعداه ؟ أترأه يعتقد أن الشعر القومي لا ينبغي أن يكتب بنير الميكل المسطح ؟  
وما مصدر هذا الاعتقاد عنده ، إذا وجد حقاً ؟ .

### منع هذه الظاهرة

حين نحاول الإجابة على هذا السؤال ، نستذكر أياً لنا للشاعر وردت في  
إحدى قصائده التي نظمها في مناسبة ما ، وهذا نصّها :

---

(١) قصيدة « شهيد ميسلون » ديوان شرق وغرب ص ١٥٧ .

الشعر عندي نشوة صليبية : وشعاع كأس لم يبق لها فم  
ولحون سلم أو ملاحم ضاربة غنى الجبال بها السحاب الرزم  
أرسلته يوم النداء فضلت نارا وغطت الأرض خضبها الدم

وفيها يصف شعره بما يجب أن يوصف به ، وذلك بتدبيح لأن هذه  
الآيات قد جاءت في سياق فخر . فما الوصف الذي يؤثر علي محمود طه أن  
يوصف به شعره ؟ يقول إنه يرسل شعره ( يوم النداء ) ليكون ( نارا )  
بحيث يجيل إليه من تأثير هذا الشعر ، أن « الأرض خضبها الدم » . وإذا  
ترجمنا هذا البيت إلى لغة الواقع كان المعنى أنه يريد شعره لوصف الملاحم  
البطولية والمعارك الجليلة ، يرفع صوته عالياً ليشعل نار الحماسة في صدور  
المقاتلين ، ويغني ليرغم بأجسادهم وبطولاتهم . أو لنقل إنه يريد شعراً سياسياً  
عالي الثبرة ، فاريء المعاني جهوري المتناف لينسجم مع هذا الجو المخضب  
بالدم . هذه إذن صفة الشعر القومي الجديد عند علي محمود طه ، خاصته  
الواضحة هي الجمهورية والفتحة وعلو الثبرة وهنقه أن يلهب أحاسيس  
القتال والصمود وحبة المجد والبطولة في نفوس الجمهور العربي الكبير .

والمعنى الكامن وراء هذا أن شعره السياسي مرتبط كل الارتباط بالجمهور ،  
إليه يتجه ، وله يعني ، ومن ثم فإن هذا الارتباط يترك أثره في أسلوب ذلك  
الشعر ومضموناته وصوره وموسيقاه . ووجه ذلك أن الشاعر الذي يتجه إلى  
الجمهور يحرص على أن يستعمل أساليبه التي يتفوقها ويحبها ، ويقف عند  
المستويات العاطفية التي تمثل الأغلبية بكونها وسطاً بين الارتفاع والانخفاض .

وما الذي يؤثره جمهورنا العربي العام ؟ أما الاتجاهات الرمزية  
والتعبيرية في الشعر فهي ما زالت بعيدة عن ذوقه ومأثوراته كل البعد بحيث  
يحسها تضايقه وتغفره . ولا ينبغي أن يلوح ذلك غريباً ، لأن هذا الجمهور  
لم يقرأ الشعر الغربي الذي وفدت إلينا منه الصور الحديثة لهذه الاتجاهات .

وإنما ألف أن تخرج سمعه قصائد شوقي وحافظ والحرصاني والشبيبي ومطران ،  
 فيطرب لموسيقاها واستقلال أبياتها وضخمة صياغتها . وقد ألف أن يكون  
 الأسلوب الخج في الشعر السياسي أن يركز المعنى الكبير في بيت واحد شديد  
 الرنين متين الصياغة قطعي اللهجة وهذه أمثلة :

لزهاوي :

وكل حكومة بالسيف تكفني      فإن أمامها يوماً عصياً  
 والسيدة أم نزار الملائكة <sup>(١)</sup> :

أقسموا لا ترى فلسطين ذلاً      أو تكون الأشلاء ملء اليد  
 ولشوقي :

والحرية الحمراء باب      بكل يد مفرجة يسوق  
 والشبيبي من قصيدة مشهورة :

حكم الناس على الناس بما      سمعوا عنهم وغضوا الأعينا

كذلك كان علي محمود طه ، الذي يريد لشعره أن يكون ( نازاً ) تلهب  
 قلب الأمة العربية يحاول أن يقيم شعره السياسي على استقلال البيت فينظم  
 البيت الجامع لفكرة ، وقوة اللفظ ، ودين النغم وبذلك تلهب الأكف  
 النشوى بحرارة التصفيق . والواقع أن الغاية التي كان يستهدفها تبرر اتجاهه هذا  
 إلى الهيكل المسطح الذي يضمن لبيت استقلاله ، ويبيح له أن يكون من القوة  
 بحيث يهدم أية محاولة لبناء القصيدة بناء عضوياً مناسباً .

(١) ولدت [ ١٩٠٨ - ١٩٥٣ ] وقد نشرت لها الصحف شعراً كثيراً خلال حياتها التي لم تكمل  
 وأغلب شعرها قومي في المرحلة العربية وفلسطين .

ومن الحق أن نقرر في ختام هذا الفصل أن شعر علي محمود طه القومي قد أدى رسالته الطيبة التي أرادها الشاعر له ، وسوف تذكره الأمة العربية بالثناء لمواقفه العربية وحماسته للوحدة ، ولله لضياع فلسطين سنة ١٩٤٨ ولا شك في أنه ، لو أمهله الأجل ، بحيث يدرك ثورة العروبة العظيمة في ٢٣ تموز ( يولييه ) ١٩٥٢ ، لكانت له مواقف شعرية مشهودة ولأطرب القلوب بقصائد رقانة جميلة كلها انفعال وحملعة . ولكنه شاعر عاش ومات قبل الثورة ، فكان له فضل رؤية الصجر عبر الظلمات السود التي كانت تلف العالم العربي إذ ذاك . وقد بشر بالإشراق القريب الذي كان يؤمن به كل الإيمان ويعيش بحلم به وينتظر .

## قصائد المناسبات

كان علي محمود طه يساهم بشعره في احتفالات المناسبات بالمرثي وقصائد الذكرى والتكريم ، ومن مرثياته وثلاؤه لحافظ إبراهيم وشوقي والطارين حجاج ودوس والشاعر محمد عبد المصطفي الممشري ، وعدلي يكن ومحمد توفيق نسيم وشكيب أرسلان وأمين عثمان وجبرائيل نقلا وسعد زغلول وسواهم . ومن شعره في المناسبات قصائد تحية لضيوف عرب حبطوا مصر مثل الملك عبد العزيز آل سعود والمجاهد فوزي القاوقجي ومفتي فلسطين الأكبر أمين الحسيني .

والصفات العامة لهذه القصائد أنها كلها تتضمن الثقافة الموحدة ، بأسلوب جمهوري رنان ذي هيكل مسطح ، ومعنى ذلك أنها قريبة في شكلها من شعره القومي والإنساني . والظاهر أن تنوع الثقافة عند علي محمود طه مرتبط بالشعر الماعطي حيث يملأ مستوى الشعور وينخفض فيتناسب ذلك تغير الثقافة وتنوع الصور والأخيلة .

وقصائد المناسبات هذه لا تستوي في قيمتها الفنية وأصالتها ، فإن بعضها يحقق حظاً طيباً من الجمالية والتعبير كما في قصيدة « مأساة رجل » والمرثية الأولى التي بكى بها صديقه الشاعر محمد عبد المصطفي الممشري . وبعضها

يتصف بسمه مصطنعة كمرثية الأول الشاعر حافظ إبراهيم . والصور في هذه القصائد تتصف غالباً بلون تقليدي مثالة الأبيات التالية من قصيدته في نحية المجاهد العربي فوزي القاوقجي :

وليل دنا وحوم فاشرايبت      صفاف النيل تستهدي حياسه  
وعاتقه الصباح حل رباها      خضيف الطرف لم يتفص منامه  
وواكيه حل ميناء برق\*      بعين الملهمين رنا فشماسه (١)

وهنا نرى النيل يجيى الضيف ويطلع ، والصباح يماقه وسيناء تبرى فرحاً . وهذه عين المعاني التي استعملها الشاعر في وصف موكب فاروق عند تربيجه الأول :

أم ضوأت ميناء في فسق الدجى ؟      وجلا النبوة برقهها المتكلم  
ولم الصباح كأنما أنساؤه      كأس يصفق أو رحيق يُسجم ||  
ولم اختلاج النيل فيه كأنه      شيخ يذكسر بالشباب ويعلم

فنحن نجد هنا ميناء ( تضويء ) بدلاً من ( تبرى ) في الأبيات الأولى . كما نجد الصباح ( يصفق ) بدلاً من ( يماق ) ، ونجد النيل ( يتخلج ) بدلاً من ( يشرب ) . فالأمر لا يعدو استبدال لفظة بلفظة لا تكاد تختلف عنها في المعنى . وسبب التكرار أن هذا الأسلوب في قصائد المناسبات الفرحة تقليدي يوشك أن يكون بضاعة الشعراء كلهم وليس فيه من ذات الشاعر وروحه كثير ، وقوامه ما يسمى بالانكليزية بالوهم العاطفي Pathetic Fallacy وهو تشخيص الطبيعة ومنحها صفة التعاطف الكامل مع الإنسان

(١) شرق وغرب ص ١٢٢ .



في أفراسه وأحزانه ، فهي تسعد بتزلو ضيف ما ، وتعزّن لوفاة زعيم ما . وهكذا . وهذه العملة الأسلوبية المتداولة في السوق تقص خاص في قصائد المناسبات التي نظمها علي محمود طه . وأما النقص العام فيأتيها من كونها قصائد مناسبات .

ولكن ما سر ازديادنا لقصائد المناسبات ، من الوجهة الفنية ؟ ..

لا يكمن سبب الزيادة في كون هذه القصائد منظومة في موضوعات بعينها لأن الموضوع — كل موضوع — قابل لأن يصاغ في قصيدة عظيمة ، وإنما يأتيها الضعف من كونها قصائد شخصية ، ونعني بقولنا « شخصية » تلك القصائد التي لا ترتفع إلى مستوى يعني الإنسان والإنسانية وإنما تبقى تدور في محيط الشاعر الضيق . أما الدائرة الكبرى للشاعر فهي تلك التي تمس الإنسانية العامة كلها كالحزن والفرح والحب والبغض والتأمل والتأمل والخيال والتصوف ، والشاعر الذي يصوغ قصيدته حول هذه المواطن يضمن لها استجابة عامة . وأما التي ينظمها في رثاء صديق له ، و يقيمها على تفصيلات تخص حياة ذلك الصديق ، والقصيدة التي يملح بها إنساناً ما لمصلحة نفسه ، والقصيدة التي يملح بها حادثاً شهده وعاشه دون أن يستطیع إخراجها من دائرة الخاص إلى دائرة العام ، فهذه قصائد المناسبات . ومثال هذا رثاء علي محمود طه لأمين عثمان وجبرائيل نقولا ومحمد توفيق نسيم ، فإن الشاعر تحدث فيها عن تفاصيل خاصة بهؤلاء الأشخاص وذلك لا يعني القارئ لأنه من خصوصيات الشاعر ومعارفه ولم يستطع الشاعر أن ينقل هذه القصائد إلى المستوى الإنساني ، بحيث لا تعود أسماء أصحابها ذات قيمة في ذاتها . أو لنقل إنه لم يستطع أن يحل من حزنه الشخصي حزناً عاماً وإنما بقي مقيداً بالأفق الشخصي الضيق ، وذلك خلافاً لما وفق إليه الشاعر الإنكليزي برمي شيلي P. B. Shelley في مراثيه الجميلة « أدونيس » التي بكى بها زميله الشاعر جون كيتس J. Keats وقد رفعها إلى مستوى الإنسانية حين رمز

للمرثي باسم « أدونيس Adonis » ذلك الغلام الإغريقي الصياد الذي تروى الأسطورة أنه سقط قتيلاً وهو في ميعة الشباب ، على حين غفلة من أمه المحبة « الأرض » . وفي هذه القصيدة تناول شالي قضية الموت والحياة والجسم والفكر والشعر والفكر والحب على صعيد عام دون أن يميز كيتس بشيء بسيط بالقصيدة إلى مستوى الخاص ، وبذلك ارتفعت عن أن تكون قصيدة مناسبة .

وليس الألف الشخصي هو القصص الوحيد في قصائد المناسبات وإنما يعيها معه أن الشاعر يتقاد فيها لأفكار تقترح عليه من الخارج دون أن تكون لها جلور في نفسه . فذلك أن الغالب في شعر المناسبات أن يلقى في حفل عام أو مهرجان يدعى إليه الشاعر مع من يدعى . وذلك يضطره إلى أن يعمل ذهنه إعمالاً واعياً ليستظهر صوراً وأفكاراً ومعاتي يحرصها في القصيدة « وبهذا يفقد الحزة النفسية الأصلية التي ينبع منها الشعر » . ولعلنا ننظم القصائد الجيدة بدعوة ذهنية تفرض من الخارج . والشعر العظيم الذي يكب في يوم أو في أيام قد تكون بلوره عاشت في نفس الشاعر ونمت ونفسجت أحوالاً طويلاً . إن كل قصيدة جميلة بنظمها الشاعر ليست أقل من احتشاد مئات من الانطباعات والصور والفكر الصغيرة التي تكمن في أعماق ذهنه . وقد يكون بعضها مخزوناً منذ سنين . ويطلب أن تولد القصائد الجيدة في اللحن وتولد معها أوزانها كاملة ، لأن الشاعر عاش موضوعاتها وأفكارها طويلاً قبل أن يكتبها . وهنا كله لا يتاح في قصائد المناسبات ، حيث يعطى الموضوع للشاعر فجأة ويطلب إليه أن « ينظم » فيه ، على أن يفعل ذلك في مدة قصيرة محدودة . وما من شيء أكثر حاجة إلى الترف الفكري وتبدد الوقت مثل الشعر فإنه يستغرق من النفس والزم من الكثير ، ولذلك لا يدع المشغولون شعراً جيداً وإنما يحققون نظماً يابساً خلوّاً من الحياة .

ونكرر ضحك نراه في قصائد المناسبات أنها تكتب لتلقى على جمهور ،

فيؤثر هذا الاعتبار في مضمونها لأنه يعوق الشاعر عن الاستغراق النفسي والتأمل الحر والانطلاق من قيود الوزن الواعي . ثم إن الشاعر يدرك مقدماً أن فورة انفعال الجمهور المستمع - بتأثير جو المناسبة - سيغطي معائب شعره فلا حاجة به إلى بذل الجهد النفسي والتحقيق في آفاق الفن والموسيقى ، وبذلك يكسل عن الصياغة المتقنة ورسم الصور الفنية وإبداع النظم العالي . ولعلنا لاحظنا جميعاً أن حفلات المناسبات تمنح التصفيق حتى للشاعر الرديء الثقيل أحياناً لأن مجرد قرعة الوزن والقافية الموحدة يكاد يكفي لاستثارة مشاعر الجمهور . وإنما تظهر قصائد على قيمتها حين تنصرف المناسبة ويضيق الجمهور وترقد المعاني والصور والأنغام بين صفحات الدواوين . إذ ذاك تقف القصيدة على قدميها دونما حامل خارجي يستند عليها ويشفع لها ، والقارئ حينئذ لا يرحم . ومهما يكن في شعر المناسبات من عناصر أخرى تضعفه فإن لملي محمود طه منه قصائد ذات مستوى فني مقبول مثل مراثيه لعلي يكن وفيها يقول :

وقفة بالشواطئ المحزونة : يذكر التيلُ دمعته وشجونه  
ودَّ لو حوكلوا إلى السين مجرا : وبتوا على الطريق عيونه  
ومضى بالشهيد للوطن الشا : كل بحرأ من التمعوع الفتونه  
دنت الدار يا سفينة إلا : شاطئاً حالت المنيّة دونه  
وفيها يقول مخاطباً شواطئ مصر :

كل يوم تستقبلين شهيداً : ذاق في وحشة الغرب منونه  
أو طريداً وراء بحر نحاسي : أن يرى مصر في الحديد سجينه  
فاذكري الآن يا شواطئ حينا : شبت بالبكاء كل سفينه  
واحلمي الولائد الكرم حناناً : والشمي ثغره وحسي جبينه

وهذا شعر رقيق فيه عاطفة كثية وهي وشيء من صحن يبدو خاصة في ذلك « الشاطئ الذي حالت المنيّة دونه » .

ولكن أروع فصائل على محمود طه في المناسبات تلك التي رثى بها محمد توفيق نسيم باشا وحنائها « مأساة رجل » وفيها استطاع أن يرفع الموضوع من برودة المناسبة إلى حرارة العاطفة الإنسانية الأصيلة ، ومن جفاف الموضوع الشخصي الخاص إلى شاعرية الموضوع العام الذي يصاغ في إطار من الفكر والصور الزائفة وقد جاءت افتتاحية القصيدة حافظة بالشعر والفكر معاً :

ماذا تركت بمعالم الأحياء	وأخذت من حبٍ ومن بفضاء ؟
لك بعد موتك ذكرياتٌ حيةٌ	جسدية الأشباح والأصداء
هتكت حجاب الصمت عكس ورجما	هتكت حجاب القلة العمياء
فرأت غايل وادع متواضع	في صورة من رقة وحياء
متطامن النظرات إلا إنها	قنازة لكامن الأهواء <sup>(١)</sup>

إلى أن يقول :

شيخ أطلّ على الشاء وقلبه	متوقد كالبخمة الحمراء
مرّ الرفاق به فشتيع ركبهم	وأقام فرداً في المكان الثاني
وطوى الحياة كتبوسة شرقية	أمت غريبة تربة وصماء
لبت جلال وحادها وترقت	بالصمت عن لغو وعن ضوضاء
لم تنزل الأطياف في ظلالها	أو تبين عشا أو تحسم بفضاء
حتى إذا عرّى الخريف غصونها	من وشي تلك الحلة الخضراء
هبرت بها صداحة في سجعها	لغة الموى ووطانة الغرباء
وارحمنا كتنسر يحنق قلبه	بصياغة القمرية البيضاء
هي لمعة القبس الأنخير وقد شبا	نجم الماء وورشة الأضواء
وتولّب الروح الحبيس وقد شدا	ثملاً ببحر الليلة القمراء

(١) ليالي اللوح المائل : قصيدة ( مأساة رجل ) ص ١١٩ .

هذا ولا شك شعرٌ عال يزخر بالصور الشعرية وللمعاطف المتوقدة وقد  
انهالت على قلم الشاعر الاستعارات والتشبيهات انبثالاً خصباً . فما أجمل  
تشبيه الشيخ المرثى بدوحة شرقية غريبة تزل بها الشتاء . وفي أبيه رفاقة وذوق  
صور علي محمود طه ذلك الحب الذي وقع فيه المرثى وقد ضجّت له الصحافة  
المصرية في حينه لأنها رأت فيه هيام الشيخ المألوف القاني بأجنبية يافعة تصلح  
أن تكون حفيدته لا زوجته . إن بيت الشاعر في وصف هذا الحادث يقطر  
حساسية ونظماً :

وارحمنا لنسر يخفق قلبه      بصباية القمرية البيضاء

وهذه الرفاقة في الألفاظ هي التي أنجبت الشاعر من الإساءة إلى صديقه  
مع أنه حالي في رثائه موضوعاً شاكاً كان قد أثار المجتمع المصري وهو في  
حقيقته موضوع يستثير مثل ذلك الموقف من المجتمع فما أفضح زواج الشيخ  
المعجوز من صبية يافعة . ولكن الشاعر رفع هذا الحادث من مرتبة الشناعة  
إلى سمو المعنى الإنساني فاستثار شفقة القاريء على « النسر » الذي يخفق قلبه  
بحبه « القمرية البيضاء » ثم استغلطنا أشد وأشدّ بهذا البيت :

هي لمة التيس الأخير وقد خبا      نجم المساء ورعدة الأضواء

وفيه يذكرنا بأن الرجل شيخ مسكين قد خربت نجومه وأظلمت آفاله  
من كل ضوء فما أحرانا بأن نعطف على ضفئه وحاجته إلى الحنان . وكل ذلك  
من الشاعر مقدرة رفضت التقصيدة إلى مستوى الجمال فهي خير قصائد في  
التناسبات . ولعل سبب ذلك أن الشاعر نظمها تمييزاً عن عاطفة ذاتية حانها  
ولذلك رفض نشرها في حينها حرصاً على المعاني الحساسة التي تمس الرجل  
الراحل في صميم حياته الشخصية .

ولنتوازن هذه المرثية الناجحة بمرثية أخرى له نخارها هذه المرة من مرثية  
الردية . وهي القصيدة التي رثى بها حافظ إبراهيم وقد استهلها قاللاً :

املأني الأرض من حنادٍ وغيبٍ      مال نجم البيان فيك وغرب  
 وغيباً من مصابيح الفكر نور      كان أمضى من الشهاب وأقرب  
 وطوى الموت هالة كان ينسى      كل ألق إلى سناها ويُنسب  
 يا سماء الخيال ما كل يومٍ      من بني الشعر تفقرين بكوكب<sup>(١)</sup>

وهذا كلام موزون مقفى لا شاعرية وراءه . فما أوضح التقليدية في قوله « نجم البيان » و « مصابيح الفكر » و « سماء الخيال » . وما أكبر المبالغة في تشبيهه لحافظ : « هالة ينسب إلى سناها كل ألق » . وما أكثر ما حشد من كلمات الضوء : « نجم » ، « مصابيح » ، « نور » ، « شهاب » ، « هالة » ، « سنا » ، « كوكب » وأسوأ من ذلك قوله :

ومضى الناصر الذي صورّ النفس وجلى سرّ الضمير المحجب  
 الأديب العربي في لغة القضا      دوقلموسها الصحيح المرتب  
 لم يكن شاعر التقديم ولا كسا      ن لأداب عصره يتمصّب  
 كان يُحنى بكل فذّ من القول ويذهى بكل حسن ويعجب

فالنثرية تغلب عليها ، وقد وصف للرثى بأنه « قلموس صحيح مرتب » وأنه « ما كان لأداب عصره يتمصّب » ولم يكن « شاعر التقديم » وكل ذلك مما يقال بالنثر وما من داع إلى إقحامه في الشعر .

ولا بد لنا من الالتفات ، في ختام هذا الفصل ، إلى محذور يصح أن نتجنب الوقوع فيه ونحن ندرس قصائد المتناهب التي نظمها علي محمود طه : فلا ينبغي لنا أن نحاسب الشاعر على الميكل الكامل هذه القصائد أو على الجلو

(١) الفلاح الحالك ، قصيدة ( حافظ إبراهيم ) ص ١٦٠ .

فيها ، لأنها أصلاً مكتوبة لكي تكون قصائد مسطحة تجتذب السامع والقارئ باستقلال البيت فيها ورنينه وإيقاعه وقوة معناه . وإنما يسوغ لنا أن نحاسب الشاعر على الأبيات المفردة لا على الميكل العام . ويفضل أن نجد في كل من هذه القصائد بيتاً جميلاً أو أبياتاً ، فإن من طبيعة علي محمود طه ، أنه حين ينطلق — حتى بعد البداية المصطنعة — يصل إلى إبداع شعر جيد بما يتوافر له من موسيقى وانشغال .

## البَابُ الثَّانِي

# فِي أُسْلُوبِ الشَّاعِرِ

١ - مقومات أسلوبه

٢ - ما أخذ عليه .





## الفصل الأول

### أسلوب علي محمود طه

تبقى دراسة الأسلوب من أكثر مباحث النقد الأدبي طموحاً ، وذلك بسبب اللمسة الشخصية التي يسبقها كل شاعر على أسلوبه فيعطيه صفته الخاصة وقلماً يكون من الممكن تشخيص هذه اللمسة الشخصية . وقصارى ما يستطيعه الناقد ملاحظة الملامح العامة الظاهرة التي تطلب على الأسلوب .

وكذلك كان أسلوب علي محمود طه مملوفاً بالجنود البقية الخفية التي تزوغ وتغلت من شبكة الناقد وهو يحاول حصرها ورصتها تحت عناوين عامة . فمهما استطعنا أن تقتصر من هذه الجنود الحية فلن نصل منها إلا إلى ما هو ظاهري وعام . أما الباقي — وهو الأهم — فإنه يخضع لقوانين مبهمه تحكم فيه . وليس لهذه القوانين من المصوم ما يجعلها قابلة لأن تحصر ويشار إليها . ولذلك تبدأ دراستنا لأسلوب الشاعر بتأكيد هذا المعنى . فإن من الضروري أن ندرك أننا لا نستطيع أن تعامل الأسلوب كما تعامل الأرقام في عملية جمع حيث نستطيع أن نزل الأرقام ونشخصها ، وإنما الأسلوب نسج حي متداخل تعمل فيه قيم غامضة ، ويطلب ألا يمكن تشخيص صفة السحر والجمال فيه .

ومهما تكن ضخامة الظل الذي تلقيه هذه الصفة العامة للأسلوب فإن أسلوب علي محمود طه يملك طاقة من الخصائص العامة الواضحة التي تسلم

نفسها لمن يتأملها . وهذا هو الجزء المائم من مملكة الشاعر ، وأما البقية فهي تقوم تحت الماء في أعماق لا ينبغي لنا قد أن بطمح إلى الوصول إليها . ولقد تأملنا هنا الجزء المائم طويلاً فاعتدنا إلى أن له ملامح حساسة يمكن أن ندرجها تحت عناوين صغيرة ونبرزها ونوضح قيمتها الفنية وارتباطها بسواها من عناصر أسلوب الشاعر . وهذا ما نحاوله في هذا الفصل .

## ١ - ظاهرة الموسيقى

لعل الموسيقى أشهر ما عرف عن أسلوب علي محمود طه ، فقد كان كل من كتب عن شعره دراسة أو تعليقاً يتبه إلى أن في هذا الشعر قسطاً عالياً من النغم يرن رنيناً ملحوظاً . ولا نظنه يعني أن مقلدي علي محمود طه من الشعراء لم يصلوا إلى أكثر من التقليد الظاهري لموسيقاه ، على تفاوت بينهم في نسب النجاح ، لأن أغلبية هؤلاء المقلدين وقعوا في وهم مؤداه أن السرّ الكامن وراء هذه الموسيقى هو الأوزان ذات النغم العالي مثل الرمل والخفيف ، والألفاظ ذات الشحنة الموسيقية مثل : « الكرفال - سمار الثبالي - هروس البحر - حلم الليل - نغمي الشعر - الفثوة - الذكرى ونحو ذلك ، ، ولذلك راحوا ينسجون على هذا المنهج ، مقلدين الوزن والألفاظ والشكل . وكان الفضل يتلهم في آخر الشوط ، فلم يتجوا أكثر من تقليد مصطنع لا غنى فيه ، واستعصت روح الموسيقى عليهم .

وقد شخص الدكتور شوقي ضيف ظاهرة الموسيقى في شعر علي محمود طه تشخيصاً بارعاً فقال : « .... بطنين ألفاظه الخلابه التي تستهوي قاره برنينها وتؤثر على حواسه بإيقاعاتها . وهذه هي أروع خصائصه فهو يؤلف القصيدة وكأنه يؤلف جوقات موسيقية وهي جوقات لغوية ليس فيها فكر حقيق ولا استبطان في الاحساس وإنما فيها هذا الشرر اللغوي الذي يجعل

أشعاره بل ألفاظه تتوهج توهجاً<sup>(١)</sup> وقد كنت أود لو حطفت الكتاب كلمة «طين» لأنها تلوح غير منسجمة مع الحديث عن موسيقى شاعر مصقول النوق مثل علي محمود طه وقد وصفها الدكتور شوقي نفسه بأنها (أروع خصائصه). والطين صوت مزعج يضيق السمع، ولعل للكاتب أثبت هذه اللفظة ليتحاشى بها تكرار كلمة (رنين).

والذي نطمح إليه في هذا الفصل أن نشخص ولو جانباً من السر الذي يجعل شعر علي محمود طه «يتوهج هذا التوهج» الجميل. فبأية وسيلة استطاع الشاعر أن يرفع النغم في قصائده إلى هذا المستوى الذي جعل العصر يجمع على الإعجاب به؟ أو حتى ما يقال من أن سر موسيقاه هو الرنين السني تملكه ألفاظ معينة؟ وإذا كان هذا الحكم صحيحاً فما بال مقلديه لم يوقفوا في الإبداع مثله على كثرة ما حدثوا في قصائدهم الضعيفة من هذه الألفاظ الخالية، وما بال شعرهم يحلو من «توهج» النغم السني تجسده في شعر استاذهم؟ ومقهبنا في الإجابة عن هذه الأسئلة أن موسيقى الشعر - وهي «خاصية رائدة» كما يصفها الدكتور شوقي خفيف - لا يمكن أن تنشأ عن الألفاظ في ذاتها وإلا كانت الألفاظ عمك الموسيقى وهي في سياقها الثري. والواقع غير هذا، فإنما تكسب الكلمات أجنحة النغم في سياق الشعر الجيد وحسب، بما ينسج الشاعر للكلمة من علاقات خفية بما - حولها وبما يبتث فيها من معان توحى بها دون أن تشخصها تماماً، وبما يحيطها به من جو يؤثر فيها ويكسيها أبعاداً جديدة.

وأبرز ملامح الموسيقى في شعر علي محمود طه مما أسس به بظاهرة «التناغم الصوتي» وهي ظاهرة فنية لا أظن للشاعر كان ملتفتاً إليها رغم

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر (١٩٥٠ - ١٩٥٠ م) للدكتور شوقي شيف (دار المعارف بمصر ١٩٥٧) ص ١٣٧.

قوة ظهورها في شعره ، ولعله لو كان حياً وصمناً نشر إليها لُسُرُ ودهش من أن تقوم في شعره ظاهرة كاملة معقدة تجري متظمة وكأنها قانون خفي يحكم ، مع أنه لا يدري بها ولا يتكلفها . فإن في ذلك دلالة أكيدة على حسن شعري مرهف مملكه الشاعر .

أما ما قصده بتجربنا « التناغم الصوتي » فهو إحساس الشاعر بالحروف إحساساً خاصاً ، بحيث تأتي في شعره متسقة متجاوبة . ولكي نوضح معنى هذا ننظر في قوله :

أنا الذي قد استَ أحرزتهُ

الشاعر الشاكي شفاء للبشر (١)

فانه في المظهر الثاني من البيت يورد أربع كلمات يظلم عليها جميعاً حرف « الشين » ويحس القارئ المرهف أن لهذا الحرف تأثيراً خفياً لأنه يمنح البيت موسيقى كئيبه كأنها شكوى إنسانية رتيبة . ومثل هذا موجود بكثرة في شعر علي محمود طه ، من مثلاً قوله :

و فرقب من التسلى والنوالا .....

مدائن كانت وراء الظنون ترى النجم أقرب منها مثالا (٢)

فكم نوناً في هذه الأشطر الثلاثة ؟ إنها موجودة في عشر كلمات من مجموع ثلاث عشرة وهو عدد كبير عجيب ، ولولا جمال الأشطر وكمال معناها وجوها لأغرابنا سوء الظن بأن نعد الشاعر متصنعاً في حشد النونات . ولكننا نعرف شعر علي محمود طه ونذكر أنه كلما تلفق وأبدع في رسم البحر والتجوير اتضحت ظاهرة « التناغم الصوتي » في شعره . وإنما يقل بروز

(١) الملاح الثالث ص ٩١ .

(٢) شرق وغرب ص ٢١ .

الظاهرة في تصائده الرديئة التي لا يتعمل لها كل الاعتقال .

وهذه نماذج أخرى للظاهرة ، فاليست التالي ينلب عليه حرف الميم :

أنت مشوى الميلاد والموت يا بحسّر<sup>(١)</sup> ومشوى الموم والأوصاب<sup>(٢)</sup>

كما ينلب حرف اللام على هذا :

يدكسي قيذاً بقيد<sup>(٣)</sup> كأنه<sup>(٤)</sup> ملدى النحر فيها مبدي<sup>(٥)</sup> ومُعدي<sup>(٦)</sup>

وعلى هذا اليست ينلب حرف اللام :

تعال<sup>(٧)</sup> منته<sup>(٨)</sup> قلهو<sup>(٩)</sup> بلم<sup>(١٠)</sup> الورد والطل<sup>(١١)</sup>

ويقول في « أغنية الجندول » من هذا اللون :

غير يوم لم يعد يذكره

وقد غلب عليه حرف الباء وبرز جرسه كما برز حرف الطاء في هذا

اليست الجميل :

ودّ الطغاة<sup>(١٢)</sup> بكل مطلع كوكب<sup>(١٣)</sup> لو أطفأوه وأسقطوه ومادا<sup>(١٤)</sup>

عل أنه لا يصل دائماً إلى تحقيق مثل هذه الكثرة الغالبة من الحرف

الواحد في اليست ، وإنما يصل في أكثر شعره إلى أن يجعل الكلمات المتجاورة

تشارك في حرف على الأكمل ومثال ذلك قوله :

(١) ليالي الملاح هناك ص ١٧٧ .

(٢) شرق وغرب ص ٩٣ .

(٣) ليالي الملاح هناك ص ٧٤ .

(٤) شرق وغرب ص ١٣٥ .

أين من عيني هاتيك المجالي || يا حروس البحر يا حلم الخيال<sup>(١)</sup>

إن هذا البيت جميل<sup>٢</sup> للموسيقى ، قوي التعبير ، وبه اشتهرت أغنية  
الجنود . وسر جماله أن الحروف تتجاوب بين كلماته تجاوباً خفياً دقيقاً  
فإن قوله « أين من عيني » يبرز الحرفان الياء الساكنة والنون ، يليه قوله :  
« هاتيك المجالي » وفيه تبرز الياء الممدودة . وتشارك « يا حروس البحر »  
بحرف الراء ، كما يبرز الحاء في قوله « البحر يا حلم » ومن ورائها حرف  
اللام الذي يرسل نغماً هادئاً مؤثراً . وهذا الاشتراك بحرف واحد أو أكثر  
بين الكلمات المتجاورة يحدث نموجاً في الصوت ويعطي تأثيراً موسيقياً  
مسكراً . فليس سر موسيقى البيت أن ألفاظه « رقانة » وحسب وإنما سره  
الآخر هذه الخاصية الصوتية الإضافية التي لا يحققها إلا شاعر شديد رهافة  
السمع مثل علي محمود طه . ومثل هذا قوله :

وأفود عن عينك ذكرى ليلة ثابت ونجم شاحب الأضواء<sup>(٣)</sup>

فإن الكلمتين ( أفود وذكرى ) تشاركان بحرف اللام ويقوم بينهما  
حرف واسم أجنبيان . وتقابلهما الكلمتان ( ثابت وشاحب ) اللتان  
تشاركان بحرفين وبينهما حرف واسم أجنبيان . فهنا نمودج تصادى فيه  
الحروف المتشابهة ولكن على تداخل في معين . ومثله في التداخل والتشابه  
هذا البيت الجميل :

في عرضك الماضي ونبتك مافوى من ذكريات شبيبة هوجاء<sup>(٤)</sup>

(١) ليلي الملاح قتاله ص ٢ .

(٢) شرق وغرب ص ٦١ .

(٣) المصدر السابق ص ٦١ .

فلن القين والباء يجمعان بين «نشك» و«شيبة»، والذال يجمع بين (ذوي وذكريات) والواو بين «ذوى وهجاء» ذلك فضلاً عن الضاد في «عرضك الماضي».

وأحياناً يحمل الشاعر التناغم الصوتي في أحد الشطرين ويحصل في الشطر الأول كلمة أو أكثر تردد الصدى كمثل قوله :

قلتُ والليل بأحساب النهار ألك البلة في لحن وجسام<sup>(١)</sup>

فإن اللام تحكم الشطر الثاني ، وترددها في الشطر الأول الكلمتان الأوليان .

وفي أحيان كثيرة يحمل الشاعر التناغم بين كلمتين في البيت مثل قوله :

اذكري بين الكؤوس الغنية<sup>(٢)</sup>

ولا نريد الإطالة في عرض النماذج فلن دولوين الشاعر. تنص بها بحيث يصغر الناظر بها . وذلك يتم عن أن منبع هذه الظاهرة أن الشاعر يتحسس جرس الكلمات ، لأن خياله الشعري سمعي ، فلا يملك إلا أن تتناغم الحروف في شعره . فهي ظاهرة حفية غير واعية ترتبط أشد الارتباط بالموسيقى التي يملكها شعره وتكاد تكون سببها الرئيسي .

على أن الموسيقى في شعر علي محمود طه أسباباً أخرى غير تناغم الحروف ، وأحد هذه الأسباب أن الحروف التي يكثر الشاعر من استعمالها

(١) فرق وغرب ص ٥٢ .

(٢) المصدر السابق ص ٥٩ .



في شطر ما أو يث تنسجم في أحيان كثيرة مع المعنى الذي يحتويه . ومثال ذلك قوله في قصيدة عنوانها «سؤال وجواب» :

قلوبٌ قلبياتٌ قمتها وجوه شاعريات نبيلة<sup>(١)</sup>

فإن حرف القاف يسيطر في الشطر الأول وهو حرف عشن صلد ينسجم مع معنى القسوة التي يحدث عنها الشطر . أما الشطر الثاني فإن حروفه ذات رقة ولين مثل الماء والشبن والنون واللام « فضلاً » حسن حروف المدّ الكثيرة في الشطر وخاصة في كلمة «شاعريات» وذلك يلائم معنى الرقة فيه . وإذن فإن بين المعنى وجرس الحروف تلازماً وتجانساً بحيث يملك المعنى موسيقى داخلية « يحيط بها جوّ من الانغماس الصوتي . وهذا مثال ثانٍ لهذه الظاهرة الفنية ، نختاره من قصيدة عنوانها «تلج ونار» وفيه نحاطب الشكيلة النار التي تحرق رسائلها :

ومن لي بزادك؟ لم يبق ما يلوّك لسانك أو يعك<sup>(٢)</sup>

فإن الحرف المسيطر في الشطر الثاني وجزء من الأول هو حرف «اللام» وهو ينسجم مع صوت المضغ المتمثل في قوله «يلوك لسانك أو يعك» فكأنما نسمع فماً يمضغ بشراهة وسرعة وبذلك .

وآخر مثال نوردّه هنا البيت في وصف إنسان تاه في الصحراء ومات من العطش :

حرته الصحراء ظلاً وريفاً في حواشي وساحاتها القنصرات<sup>(٣)</sup>

(١) الشوق المائد ص ٦ .

(٢) الشوق المائد ص ٥٧ .

(٣) اللامح المائد ص ١١٦ .

وقد كثر فيه حرف الحاء في أربع كلمات ، والحاء حرف يصلر  
من الحلق وفيه إجماع بالمعش الشديد لأنه قريب من الصوت الذي يصلر  
من المعش الشرف على الموت من الظلم . وقد استعمل الشاعر حرف  
الحاء في بيت آخر من أبيات المعش :

ولكم أرمم الحجير جفوني . ورمشي الحسور بالفحات

ومهما يكن فإن توليق علي محمود طه إلى التعبير الثلاثي على مثل  
هذا المستوى يدل على راحة سمعية واضحة تلون أسلوبه وتصبح من  
خصائصه .

• • •

وإلى جانب ظاهرة التناغم الصوتي ، ومثابة الحرف للمعنى الغالب ،  
يمتلك شعر علي محمود طه ملامح موسيقية أخرى يمكن فرزها وعزلها بحيث  
ندرسها دراسة نقد وتقييم ، وأبرز هذه الملامح ما يسميه نقادنا العرب  
القديماء بـ « المناصة » ويمنون بها كما يقول عبد الغني النابلسي « الإتيان  
بكلمات مترفات »<sup>(١)</sup> ومن ذلك قول علي محمود طه في قصيدته  
( كأس الخيام )<sup>(٢)</sup> :

أَو لا يفرح في نشوته

أَو لا يعمن في شهوته

لأنه فاسد بين ( يفرح و يعمن ) و ( نشوته وشهوته ) و ( شارب

(١) كتاب ( نغمات الأدهار على نغمات الأسرار في منح النبي المصطفى ) لشيخ عبد الغني  
النابلسي . طبعة نجع حمادي مطبوع سنة ١٣٩٩ هـ .

(٢) ليال الملاح الثالث ص ٢٦ .

النسبة (ومسلم الجسم) و(اليوم الأخير والسنود الحظير). وهذه المناسبة  
تضمني نفساً ظاهرياً حل الشعر. وقد استعملها الشاعر بوسائل متعددة منها  
مثلاً هذا البيت المشهور :

بين كأس يشهى الكرم غمره : | وحبيب يشقى الكأس ثغره <sup>(١)</sup>

والمناسبة بين يشهى ويشقى ظاهرة وكذلك بين (الكرم والكأس)  
(وغمره وثغره). ومنها أيضاً قوله في قصيدة «القمير العاشق» :

وكيف تسرور الشوك وكيف تلتق النصنا ||

وقوله منها :

فإن لغوئيه قلباً وإن لحره جنناً <sup>(٢)</sup>

وفي هذه التماذج كانت المناسبة عالية كل العلو، وقد يستعملها الشاعر  
على صورة أقل بروزاً كما في قوله :

هتف البشير فاجت أعصر \* وثقلت أمم ودارت أنجم <sup>(٣)</sup>

ومن هنا ثلاثة أبيات متوالية جاءت في قصيدة له :

وفي شمس الوادي وقرق جباله عصي<sup>٤</sup> نبي أو نهوبل ساحر  
صوامع وهبان<sup>٥</sup> محارب مجتد<sup>٦</sup> هياكل أرباب<sup>٧</sup> عروش قياصر

(١) ليل الملاح الملاح ص ٢ .

(٢) المصدر السابق ص ١٢ .

(٣) المصدر السابق ص ٥٩ .

سرى الشعر في باحاتها روح ناسك وترديد أنفاس ونجوى غمائل<sup>(١)</sup>

ولقد بالغ الشاعر في المناسبة في هذه الأبيات إلى درجة الرتابة المملة ،  
ولقد يقع في مثل هذه المبالغة أحياناً فيفقد شعره طراوته وجماله ويفرق  
في اللفظية ، ومن ذلك قوله :

وصفنا لك الشعر حباً الصبا / وشدو الأمانى وشجو الذكر  
وجئنا إليك بمثلك المسرى / وعرش القلوب وحكم القدر<sup>(٢)</sup>

وسر ضيقنا بهذه النماذج أن الفكر والصور محدودة فيها أكثر مما  
يصح بقوله : حب الصبا وشدو الأمانى وشجو الذكر ومثل الهوى وعرش  
القلوب وحكم القدر . وكان ذلك أشد في النموذج الأول الذي جاءت  
فيه صهي نبي وتهويل ساحر وصوامع رهبان ومحاريب سجدة وهياكل  
أرباب وعروش قياصر وروح ناسك وترديد أنفاس ونجوى غمائل .  
وكل هذا يثقل الأبيات بالرتابة ويحشد فيها أشياء كثيرة يصب اللحن من  
التثقل بينها . وليس سبب الرتابة هنا أن الشاعر جمع فقرات قصيرة متتالية  
بعدد كبير وحسب ، وإنما السبب أيضاً أن المعنى الذي تنتهي إليه الفقرات  
واحد فهي كلها تريد لإضفاء معنى "روحاني مثل النبوة والسحر والرهبة  
والنسك والربوبية . أما القياصر فلعل ما يراه علي محمود طه فيهم مسن  
الروحانية ينبع من رهبة القدم وجلال الزمن الذي يحف بهم .

وإنما يتحسن هذا اللون من المناسبة عندما تأتي الفقرات بمعنى جديد  
فيكسر ذلك رتابتها ، ومن ذلك قوله :

(١) ليالي الملاح الملاح ص ٩٩ - ١٠٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٨٠ .

## أرى طيف معشوق أرى روح عاشق أرى حُلُم أجيالٍ أرى وجه شاعر<sup>(١)</sup>

وفيه يصف حافظ إبراهيم بأنه «معشوق» وبذلك يحصل الجمهور فيه، ثم يصفه بأنه «عاشق» وبذلك يمنحه الحماسة والروحانية، ثم يصفه بأنه «حلم أجيال» وبذلك يعطيه صفة العظمة والسمعة «ثم يصفه بأنه «شاعر» وبذلك يثبت له الشاعرية بكل أبعادها. فلتناسبة هنا ناجحة، وقد كسر تكرار كلمة (أرى) رتابة الفقرات وسلط الضوء عليها بحيث يلتفت إليها اللحن أكثر مما كان يلتفت لو أنه قال: «أرى طيف معشوق وروح عاشق وحلم أجيال ووجه شاعر».

ومن صور التناسبة الجميلة قوله:

له مذاق له لحن له أرج    خمر أباريقها شتى وأغار<sup>(٢)</sup>

وقدكرر فيه كلمة «له» ونوع ما بعدها وبذلك نبّه إلى ما بعد اللفظ المكرر تنبيهاً قوياً، فلولا هذا التكرار لضاعت كلمتنا (لون) و(أرج) بينما أعطى التكرار لكل منهما قوة الكلمة الأولى.

ومن وسائل علي محمود طه في إحداث الموسيقى استعمال التكرار كما في النوفجين السابقين وكما في قوله:

آه هيهات أن يعسود ولو أد    نيتٌ عمري تحركساً وولوها  
آه هيهات أن يعسود ولو ذو    بتٌ قلبي صباية ودموعها<sup>(٣)</sup>

(١) ليالٍ الملاح للملاح ص ٩٧ .

(٢) شرق وغرب ص ١١ .

(٣) الشرق للملاح ص ٨ .

وفي التكرار بحملة «آه هيهات أن يعود ولوه» والمتابعة بين بقية  
 البيتين . وهو تكرار جميل لما فيه من حرارة العاطفة ، لأن ما بعد العبارة  
 المكررة عبارةان تجمعهما «المتابعة» وإن اختلف معناهما . وهذه هي الصورة  
 المقبولة في المتابعة وفي التكرار . وأما ما لا يقبل فهو أن ينسب الشاعر  
 بين عبارةين معناهما واحد ، فإن ذلك يسم «الشعر بالانظية والتضنع»<sup>(١)</sup>  
 ومن هنا النوع الرديء من المتابعة قوله :

يا طول ما نفمت للصخر أناتي      وشدّ ما رجعت للموج آهاتي<sup>(٢)</sup>

إن في هذا البيت رتابة ظاهرة سببها أن المتابعة مصحوبة بالترادف في  
 المعنى ، فإن قوله «يا طول ما» مرادف لقوله «وشدّ ما» فلا فرق هنا  
 بين الطول والشدّة ما دام كلاهما يسبب الألم للعاشق . ثم إن «نفمت»  
 أو «رجعت» في معنى واحد وكذلك «آهاتي وأناتي» . أما الصخر  
 والموج فمع أنّهما مختلفان فليهما كليهما يرمزان إلى البحر في هذا الموضع  
 أو إلى الطبيعة . وعلى ذلك ماذا تكون القائدة البيانية من الشطر الثاني ؟ ألا  
 يؤذي الشطر الأول المعنى كاملاً ؟

ومن وسائل الشاعر في إحداث الموسيقى استعماله للجنان في مثل  
 قوله في قصيدة (الطريد) :

إلى أين تخفي أيها التائه الخُطى  
يساريك برق أو يباريك حاصف<sup>(٣)</sup>

(١) | يشترط بلاغيونا التماس هذا القدر ، ولكن دوح صغرنا نمل على أن أكثره بهم .

حيثما اليوم بالترادفات .

(٢) الملاح الخالة ص ١٣٤ .

(٣) الملاح الخالة ص ١٧٨ .

فإن الفرق بين (يساري) و(يباري) حرف واحد فقط .

ومن صور الجناس في شعره المشهور قوله :

موكب الفيد وعيد الكرتقال <sup>(١)</sup>

حيث (الفيد) و (عيد) تتجوران . ومثل ذلك قوله :

وشلو الأمانى وشجو الذكر <sup>(٢)</sup>

ومن الجناس الجميل المتميز ما ورد في قصيدته الطويلة ذات الشكل المسرحي «أرواح وأشباح» فقد جاء فيها هنا البيت يعاتب الشاعر فيه حبيته :

لقد كان رابعيك للجبى فأصبح رابعيك المتهم <sup>(٣)</sup>

فالجناس بين (راعي) و(رامي) بارع جميل . ونحب أن علي محمود طه كان يلتمس هذا الجناس التماساً وإن كنا لا نجده يفرق في ذلك ، وإلا فإن كثرة في شعره لا يمكن أن توجد بمحض المصادفة .

وآخر ما نستشهد به من أمثلة الجناس بيت ثانٍ من «أرواح وأشباح» فيه جناسان اثنان :

بألوانه الحمر جبر الفضا وفي قبحها لفحات الغلاب <sup>(٤)</sup>

---

(١) لبالي الملاح كتابه ص ٣ .

(٢) لبالي الملاح كتابه ص ٨٠ .

(٣) أرواح وأشباح ص ٦٠ .

(٤) أرواح وأشباح ص ٤٣ .

وقد يستعمل أحياناً جناس القلب فيقول :

أرى حلفاء الأمس لم يظفروا به وما زال من خطف الوعود يعاني<sup>(١)</sup>

فإن بين «حلفاء» و«يظفروا» جناس القلب وهو الذي يشتمل كل ركن من ركنيه على حروف الآخر مخالفة الواحد لثاني في الترتيب . أما كلمة «خطف» ففيها الجناس للمصحف مع كلمة «حلفاء» وهذا الجناس على شيء من التقيد والتصنع ، والبيت على كل حال ليس حسالي القيمة بالمعنى الفني . وهو من قصيدة نظمها الشاعر في آخر حياته حين كان مريضاً .

وآخر ما نحب أن نشير إليه من وسائل الشاعر في إحداث التنغم الظاهر استعماله لما يسمى في علم البديع «يرد المعجز على الصدر» ومنه قوله :

طافوا بساحك الكريمة فيلقاً يملوه من آمال مصر فيلق<sup>(٢)</sup>  
وقوله :

صدف القواد عن الشباب ولمسوه ومضى عن الأسباب غير صدف<sup>(٣)</sup>

فإن «فلق» و«صدف» في آخر البيتين تكرار للكلمة مرت في النظم الأول ، وهذا التكرار يحدث نفساً كالصدى يرتبط بموسيقى البيت على أن البيتين كليهما لا يخلوكان من تصنع وخاصة الثاني .

(١) شرق وغرب ص ١١٩ .

(٢) ليلو اللوح لثاق ص ٦٩ .

(٣) اللوح لثاق ص ١٨٩ .



### ١١ - الصورة الشعرية

من صفات أسلوب علي محمود طه أنه لا يستعمل الصور إلا نادراً . وقد يلوح أن خلوة القصيدة من الصور يعربها ويفقدتها كثيراً من جمالها وأصالتها . غير أننا سرعان ما نلاحظ أن "خلوة" شعر علي محمود طه من الصور لم يسهل إليه بشيء ، لأنه بقي على قسط كبير من الجمال والروعة . وسبب هذا أن الشاعر بارع براعة خاصة في خلق الجور العام للقصيدة بحيث يصبح مليئاً بالإشباع والإيجاء والفتنة وبلطف يغطي قصص الصور . وعلى ذلك يكون علي محمود طه شاعر "جور" وليس شاعر صور . وهو في هذا بخلاف شعراء مثل نزار قباني وعمود حسن وإسماعيل وبدرو شاكرو السبأب الذين هم شعراء صور لا شعراء "جور" وقلما يصلون إلى خلق الجور الخصب الذي يضمني بصنعة المعاني على القصيدة .

على أن حكمتنا بشأن الشاعر لا يستعمل الصور لا يعني أن الصورة معلومة في شعره ، وإنما نجد في بعض قصائده صوراً مثل هذه :

وعلى شاطئ النديرو ورود<sup>(١)</sup> أغمضت عينها للطلع فجر<sup>(٢)</sup>

وهي على بساطة عناصرها ويسر تركيبها صورة جميلة يشرق فيها الفجر على ورود مضمضة الأعين تنمو على شاطئ النديرو . وعنصر هذه الصورة المهم هو "تشخيص" الورد بجملها كالكائنات "حيّة" لما «عبر» .

ومن الصور الحية التي لا ينساها القاري فيما نظن هذه :

عندما ظننني الوادي مساءً كان طيف في الدجى مجلس قربي  
في يديه زهرة تظفر مساءً عرفت حينها بها أدمع قلبي<sup>(٣)</sup>

(١) الملاح الثالث ص ١١ .

(٢) الملاح الثالث ص ٢٦ .

وفيها جبل «القلب» زهرة تقطر دموعاً، وهي صورة لها أحماق  
رمزية إلى جانب جملتها وموسيقاها وما فيها من تشخيص. وهي تتميز فوق  
ذلك بأنها حبة كل الحياة. فاللطيف يجلس قرب الشاعر في الوادي مساء  
ويحمل بين أصابعه زهرة يقطر منها الماء.

ونكاد لروعة التصوير نرى اللطيف نحيفاً شاعرياً يجلس حاملاً هذه  
الزهرة السحرية، والوادي من حوله تخفق فيه الظلال في مساء شعري من  
أماسي علي محمود طه.

والحق أن صور الشاعر القليلة تتصف كلها بصورة حياة دافقة تجعلها  
تنبض. والغالب أن الجزء الأهم في حياة هذه الصور يستند إلى الخيال  
البصري—كما في الصورتين اللتين مثلنا بهما، ففي الصورة الأولى رأينا  
مساء وظلالاً في وادٍ وشاعراً وعاشقاً يجلس قرب طيف في يديه زهرة  
تقطر ماء. وهذه صورة تالفة يتجدد فيها هذا الخيال البصري في روعة  
أكبر، من قصيدة «مصرع الربان»:

نزلنا البحر قبرا حين ضمكنا رفت عليه من المرجان أشجار  
نام الحيطان في مشواه واتّدا جنباً بلحبق فلا ذلّ ولا حارٌّ<sup>(١)</sup>

فما أجمل هذا القبر الذي ترف عليه أشجار المرجان في أحماق البحر.  
وتصبح الصورة أحفل بالحياسة وأعمق حين نميز شخصية «الحيية» التي  
تنام إلى جوار هذا الربان في القبر المرجاني فهي ليست إلا البارجة الغريبة  
التي لا حبيبة للربان سواها. ورفيف أشجار المرجان واضح في الصورة وهو  
يمنحها حركة كما يلمسها بلون حارّ من حمرة المرجان يزود الصورة به  
خيالنا وإن لم يذكره الشاعر.

(١) ليالي اللامع لثلاث ص ٣٣.

ومن هذه الصور الفنية بالخيال البصري قوله :

هذي البحيرة وسنى طسم ليلتها      لما تفق منه شطآن وأغوار  
والصبح في مهده الشرقي ما رُفعت      من ورده من نسيج الغيم أستار<sup>(١)</sup>

وهي صورة ذات حظ عال من الخيال ، حيث نرى الطفل نائماً في  
مهده عند مشرق الشمس ، وعلى هذا المهده أستار منس النجوم مخجّب  
وروده من النظر . وما أجمل تشبيه الغيوم بالستائر الممددة على ذلك الوجه  
الأبيض الجليل .

ولكن صور علي محمود طه لا تكون دائماً على هذا المستوى من  
الحيوية وإنما يأتي بعضها ميتاً لا حياة فيه . ولتأت مثال لهذا . يقول في  
مرثيته لشوقي :

لم يرعني من جانب النيل إلا      كرمه فوقها ترفّ حمامه  
نحت ساجي ظلّالها زهيرة تب      كي وفي فرعها تنوح حمامه<sup>(٢)</sup>

إن كل ما في هذه الصورة مثبت جليد وكأنه مرسوم رسماً رديئاً على  
واحد من تلك الصور المصطنعة الصارخة مما يرسم الرسامون المحترفون  
على (أرصفة الشوارع . ولتأمل عناصر الصورة من قرب . لدينا أولاً  
القمل المبالغ فيه «لم يرعني» وهو يعطينا وعداً بشيء مخيف أو مثير فلا  
تفي الكرمة التي ترف فوقها النعامة بذلك الوعد لأنها لا تخيف ولا تثير .  
أما الكرمة نفسها ، والنعامة ترف عليها لأنها تضع أمانتها مشهداً مصطنعاً

(١) فرق وغرب ص ٩ .

(٢) الملاحح لعماد ص ١٦٧ .

وهي صورة مبنية على التشبيه ، ومثل هذه :

مدّ طير المساء فيه جناحاً كشراعٍ في بلعة من عقيق<sup>(١)</sup>

والصورة الأولى تصف البحر ورماله التي تلمس فيها الأنوار كما تلمس حروف كتاب قديم . والثانية تصف الغروب فتجعل جناح الطائرة الأبيض المالحق في حمرة الأفق شراعاً في بلعة من عقيق وهي صورة رائعة الحسن يلمنى عليها اللون والضوء .

ونادراً ما يقع على محمود طه في تشبيه المحسوس بالمعنوي مثل قوله :

ودجى كالسخط من بعد الرضى<sup>(٢)</sup>

لأن أغلب صوره كما أسلفنا تقوم على الخيال البصري .

### ٣ - الكلمة الحية

من ملامح أسلوب علي محمود طه أنه يحسن العثور على الكلمة المعبرة التي تنقل معنى بيت كامل من أفق إلى أفق أوسع بحيث لو رفضنا هذه الكلمة وغيرها بشيء يقاربها في معناها لفقد المعنى كثيراً من سمته وقوته وضاع الجوّ في القصيدة . فمن هذه الألفاظ لفتاحية كلمة ( علقت ) في البيت التالي :

رمى ذاك من أشعة شمسٍ علقت في غروبها بالصخور<sup>(٣)</sup>

(١) ليل الملاح الثالث ص ٨٢ .

(٢) فنون العائد ص ٨٢ .

(٣) الملاح الثالث ص ١٤٦ .

فإن لفظة «حلفت» فيه توسي بأن الشمس أذبالاً فضفاضة من الأشعة تسحبها ورامعا حين تغرب بحيث يجوز أن يطلق منها شعاع بالصخور . كما توسي بأن أردية الشمس الفضفاضة هذه ، إنما حلفت بالصخور لأن الشمس كانت تسرع وراكضة إلى الغرب ، فلم يحق موكبها إلا هذا الشعاع «العالق» . ولأنها لصورة بديعة الجمال ، قوامها اللفظة المفتاحية «حلفت» ظو قال الشاعر في مكانها «حُرّت» أو «وقعت» أو «سواها» لحسر المعنى خسارة فادحة ، لا بسل لانهارت الصورة الجملة وذهب أمرها .

ومن أمثلة قدرة علي محمود طه على اقتناص اللفظة الحية ورصنها في مكانها من بناء البيت قوله :

كوي إلى جنبات الصخر مفرداً أبكي لأسية مرّت وليلات<sup>(١)</sup>

وفيه تنهض كلمة «كوي» بالإيحاء الواسع لأنها تشر بفردتها بأن الشاعر يلجأ إلى جنبات الصخر هارباً من حرّ آلام يحسها وضيق يهرب منه . وسر قوة المعنى أن كلمة «يأوي» تشر بيلوغ الراحة والأمن ، لأن الإنسان إنما يأوي إلى المأوى اتصالاً قسماً والسلام والعلمانية والدفع بعد التعب والخوف والتجوال . فإذا كان الشاعر يأوي إلى «جنبات الصخر مفرداً» أوحى ذلك بأن ما قبل هذا الإيواء كان أشد منه وأقسى بحيث يعتبر جنبات الصخر ملجأً ومستقراً . وما قلبي هو أشد من جنبات الصخر إلا الضحك والأسى !! إن هذه المعاني كلها إيحاءات غير صريحة تشعها لفظة «كوي» فلو كان قال مكانها «أجلس» مثلاً لفصحت كلها وحري المعنى من خلاله .

إن هذه الألفاظ المفتاحية المبهمة هي التي تميز الشعر عن النثر ففيها يركز

(١) الملاح ١١١ ص ١٢٤ .

الشاعر معاني كثيرة في أقل ما يمكن من الألفاظ مستغلاً كل ما تمنحه الكلمات من ظلال ومعانٍ خفية، وهذا منطقي لأن الناثر يستطيع أن يسطر أفكاره في أي عدد يختاره من الصفحات بينما يقتضي الشعر الجليل أن يكون مركزاً مضغوطاً في أقل ما يمكن من الكلمات ، وبذلك يلجأ إلى استغلال قدرة اللغة على الإشعاع والإيحاء وإضفاء الظلال والألوان . وليس ما يسمى بالثرية في الشعر إلا خلو لغة القصيدة من هذا الأثر الخفي الحمي الذي يرققه الشاعر في الألفاظ . لأن الشعر الثري هو الكلام المنظوم الذي لا تنبع ألفاظه المعاني الجاهلية ولا ترسم جواً . بخلاف هذا البيت لعلي محمود طه في قصيدته الرائعة في تحية بطولة طارق بن زياد :

ومن الفتى الجبار تحت شراعيها - مربصاً بالمسوح والأنواء (١)

وفيه تنف كلمة « مربصاً » مشعة هذا الإشعاع الذي تحدث عنه معوضة عن كلمات كثيرة . فإن « التربص » يشير إلى المراقبة الملحة التي لا تتخلل مع التأهب للتوصل للهجوم . فإذا جعل الشاعر هدف هذا التربص هو « الموج » بكل ما له من قوة قاهرة غيضة و ( الأنواء ) بكل ما فيها من جنون وتدمير ، كان في ذلك إشعار بطولة هذا التربص العظيم وجلده وإيمانه . فلو قال الشاعر في مكان « مربصاً » « مراقباً » أو سواها لانهك بناء البيت وأصبح المعنى عادياً .

ونكتفي من نماذج النقطة الحية عند علي محمود طه بهذا . وفي وسع القارئ أن يقع منها على صور كثيرة في شعره « فهو بارع في التقاطها ، وذلك جزء من قدرته على رسم البحر وتشخيص الصورة .

(١) ذكر وعمر ص ٢٩ .

لا يخلو شعر علي محمود طه من قصائد استعمل فيها الرموز لتدلّ على معانٍ لم يصرّح بها كما تدلّنا قصائده « التمثال » و « العشاق الثلاثة » و « امرأة وشيطان » و « عاشق الزهر » و « النشيد » . ونحبّ قبل أن نخوض في تفصيلات هذه القصائد أن نشير إلى أن رمزية شاعرنا هذه لا تقع بين أتباع المذهب الرمزيّ الذي عرفته فرنسا ومن ثمّ أوروبا كلها في القرن التاسع عشر . وإنما يرمز علي محمود طه كما يرمز الشاعر العربيّ ، بالمعنى الحرفيّ لكلمة « رمز » . فالرمز تلميح إلى الأشياء وربما إفصاح ، وهو يمنح القصيدة أبعاداً تستثير الفكر وتفتح آفاق الخيال . وأما سمات المذهب الرمزيّ في الغرب فبحسبنا أن نستعرضها استعراضاً عاجلاً ، لكي نتيقن أن شعر علي محمود طه يخلو منها خلواً تاماً تقريباً .

أما الغموض في التعبير مما هو صفة ظاهرة عند الرمزيين فإنّ علي محمود طه أبعد ما يكون عنه ، لأنّه مثال الوضوح والبساطة في شعره . لا بل إنّ الوضوح يكاد يكون صفة علي محمود طه المروقة التي لا خلاف حولها بين النقاد والقراء . إننا لا نجد في شعره أية عناية بتصوير الجبهات المبهمة من النفس ، ولا بالغوص وراء الأحلام وعوالم ما خلف الوعي مما يلتصق دعاء الرمزيّة الهامس ، فلذلك عالم لم يصفه شاعرنا ولا اجتاز عتبة . يضاف إلى ذلك أنّه لم يعبأ بموضوعات التحليل النفسيّ ومدارسه الحديثة المعقدة مما يجبه شعراء الرمزيّة المعاصرون . وإذا كانت في شعره نزعة صوفيّة فإنّها تحدّرت إليه من النزعة العربية البارزة في هذا الاتجاه . وقد يكون أهمّ من كل هذا من ملامح الرمزية التي يفتقدنا علي محمود طه ، أنّه لا يصوّر مشاعره على طريقة بودلير المروقة بنظرية العلاقات ، فلا تجسد في شعره مزجاً للون والصوت ، أو الشمس والشمس ، أو النظر والحرارة ، أو العطر والخضرة ، لأنّ هذه ظاهرة رمزية لم يعرفها شعره ، وإنما تكثر في شعر نزار قباني وسعيد

حقن فيقول الأول : « حنية زرقاء » فيصف الزمن وهو غير حسي بالزرقعة وهي حسية ، ويقول : « أصفر المس » فيصف الصوت باللون ، ويقول : « حطوط سوداء » وفيه تبرز حاسة الشم بحاسة البصر ونحو ذلك بما لا أثر له في شعر علي محمود طه . ولو مضينا نستعرض سائر ملامح الرمزية الحديثة لوجدنا بيقيناً بأن شاعراً ليس رمزياً ، وإنما الرمز لديه أسلوب شعري يتصل بالمعنى العربي للكلمة ، لا أكثر .

والقصائد الرمزية التي نظمها الشاعر تسمى جميعاً إلى شعره الجليد ، وإن كان بعضها مثل « التمثال » يرتفع إلى ذروة عالية من الشعرية والعمق والجمال ، بينما تهبط قصيدة « العشاق الثلاثة » في صيغتها درجة عن خيرة قصائده . وللشاعر عادة كنا نتمنى ألا تكون له ، هي أنه يكشف رموز قصائده بتعليق نثري يكتبه في مقدمة القصيدة ، وكأنه يخشى ألا يدرك القارئ حقيقة الرمز فيسرع إلى كشفه له . والواقع أن ذلك ينتقص من جمالية الرمز ويسد على القارئ أبواب الخيال . وكان الأجمل به أن يقدم القصيدة لتحدث عن نفسها وتلهم القارئ الواحد ما لا تلهمه سواء ، وبذلك تسع آفاقها اتساع الشعر الرمزي .

أما قصيدة « العشاق الثلاثة » فقد كتب عليها هذا الإهداء : « إلى أدماء الحكمة والمعرفة » وبهذا عرفنا أن العشاق اللذين يمثلون رموزاً لا حقيقة لها . والقصة التي تقدمها القصيدة طريقة حبيقة ، وقد كان يمكن للشاعر - لو بذل الجهد - أن يصوغها في شعر عظيم من خيرة شعره ، وإنما قعد به - في رأينا - الوزن الذي اختاره لها وهو البحر الطويل الذي تجري تفعيلات الشطر فيه كما يلي :

شولن مقاعبلن شولن مقاعبلن

وهي تفعيلات ذات بطة وثلاث وواسترسال فلا تصلح لأن تسعمل



- وهي في ترتيبها هذا - في قصيدة يدور فيها حوار ، حيث يحتاج السياق إلى تغيير التبرة ، والوقوف عند آخر المعنى ولو لم ينته الشطر . إن انشغال البحر الطويل وتماسك تفعيلاته التي يأخذ بعضها برقية بعض ، كل ذلك يجعل من الصعب أن يقف الشاعر قبل نهاية الشطر وربما البيت ، وذلك يجعل الحوار الطبيعي شبه مستحيل . يضاف إلى ذلك أن عروض الشطر الأول وتدبته ( مفاعلن ) ، أقصد أنها تنتهي بوثة . والوثة - في رأينا - قاسم صلح لا يمكن تحطيه وإنما ينحتم أن ينتهي المعنى والكلمة عنده ، وإلا فإنه إذا انتهى في منتصف كلمة قطعها إلى كلمتين بالضرورة ، ومثل ذلك يتعارض مع ما يجب أن يكون في القصص من تسلسل وانسحاب لا يتوقف ولا ينقطع . ولقد كان الأجدر أن يستعمل الشاعر في القصيدة وزناً من الأوزان الصافية ذات التفعيلة الواحدة كالمتقارب والرملي والكامل فإن وحدة التفعيلة فيها مما يسهل السرد ويضفي نغمة شعرية على السياق ويكون الأحداث .

ولقد سبق أن درسا الرموز التي استعملها الشاعر في هذه القصيدة في باب « القصائد الفكرية » من هذا الكتاب ، فرجو القارئ أن يرجع إليها هناك . وإنما نحب أن نضيف الآن أن علي محمود طه لم يقصد أن يكون الرمز « في هذه القصيدة ، تقريباً ؛ أي أن يمثل كل نوع منه فرعاً من المعنى بحيث يمكن تفسيره تفسيراً كاملاً . وإنما أراد المعنى العام من الرمز ( وهو ادعاء حب الحكمة ) دون أن يصدق كل جزء منه على جزء من المعنى . وسبب ذلك لما نرى أن الشاعر انساق مع القصة فراح يصور حواطف أشخاصها ونغمة المشوق « القمر » فيهم ، وبذلك خرج قليلاً عن متطلبات الرمز وزاد عليها بما أمكنه طبيعة الفنان من استطرادات .

وقصيدة ( التمثال ) صورة ثانية للموضوع الرمزي عند الشاعر ، ولها يصف « تمثالاً » صنعه وجسم له من الحل والحربة والفن ما يصفه في القصيدة وصفاً جميلاً بارعاً . وحين ينتهي الصانع من عمله يقيم منتظراً أن تدب

الحياة في تمثاله ، ولكن "الانتظار يطول" والحياة تمضي إلى مغربها ، ويصبح الشاعر كيهلاً . وعند هذا تَرَأَّر المواقف وتتحدر السيول فتعظم التمثال ويطلع على الفنان المصعوق اليأس ضحى حزين يراه وقد فقد أمله وبات ينتظر الموت . ويرمز الشاعر بالتمثال - كما نخبرنا ثراً - إلى "الأمل الإنساني" الذي يتهمى في نظره إلى الخيبة الكاملة . ولا أظننا نحتاج إلى الإشارة إلى ما في هذه القصيدة من نظرة كالحلة إلى الحياة تحمل التشاؤم واليأس . هذا وقد سبق لي أن درست هذه القصيدة دراسة تحليلية مفصلة في كتابي "قضايا الشعر المعاصر" فمن شاء التفصيل رجع إليها هناك <sup>(١)</sup> وهي على كل حال من أجمل شعر الشاعر وأكمله .

ومن شعره الرمزي قصيدته "النشيد" وهي التي يخرج فيها إلى الوادي ويجلس في "ظلاله" وعند ذلك يكشف أن قربه طيفاً جالساً يحمل في يديه زهرة تقطر ماء . فقد رمز الشاعر بالطيف إلى عاطفة الحب مشيراً بالرمز إلى أن هذه العاطفة تلازمه بحيث ياتت تتبعه في غدواته وروحاته ولا تفارقه قط . والرمز في هذه القصيدة جميل يملك الحيوية والأصالة . غير أن الشاعر لم يستطع أن يحافظ على مستوى التعبير في القصيدة ، فضحفت في آخرها إلى درجة الركافة والإيهام . ولعله نظمها وهو في بداية حياته الشعرية .

وأكثر قصيدة رمزية نجب أن تقف عندها قصيدة "امرأة وشيطان" وهي تعرض ، في صورتها الظاهرة ، قصة غانية لها شباب خالد وحسن لا يهرم ولا يموت ، وسطورة حل عشاقها ، وكان دأب هذه الغانية أن تسر كل رجل نجبه فتحوكه إلى وردة في أصيص من ذهب . وفي الأمامي تطلق أحباؤها المسحورين من سجونهم وتفرق معهم في رقص حسني عفيف وطعام وشراب ولهو . وتبني الغانية حل هذا حتى يمر الشيطان بمأواها . فيقطع الورد المسحور

(١) قضايا الشعر المعاصر لؤولة .

وبذلك يرتدّ العشاق إلى صوره الأدمية وينجون بأجسامهم وقلوبهم إلى خارج مملكة السحرة . ثم يقم الشيطان حلقاً من الصداقة والحب مع الغاية . ورمز الغاية إلى الدنيا بالجميلة التي لا تشيخ ولا تيل ، كما يرمز عشاقها إلى البشر الذين يحبون الحياة ويتخذون باتصافاتها وتألقها جيلاً بعد جيل ، والتحالف بين الدنيا والشيطان رمز للشرك الكامن في طبيعة الحياة . وهنا أيضاً ينبغي لنا أن نلاحظ أن فطرة الشاعر سوداء قائمة وأنه ينتهي إلى التشاؤم . وقد كشف الشاعر لقارء سرّ الرموز في القصيدة بأن أثبت في أولها هذا البيت لأبي الملاء المعري :

لحلك الله يا دنيا خروباً      فأتت الفسادة البكر المعجوز

ولسوف ندرس القيمة الفنية لهذه القصيدة في بعض الفصول القادمة .

## ٥ - الضوء واللون

يتصف شعر علي محمود طه بأنه يحتوي على مقدار كبير من الضياء ينير جوانبه ويلقي عليها الظلال والألوان . وقد يكون هذا الوضع المشرق الباهر الذي يشر قصائده أحد مظاهر السمة الضاحكة في شعره وهي التي نجيبه إلى كثير من القراء . وعلى محمود طه غنان يحسن توزيع الظل والظلام والضوء والألق على درجاتها في أرجاء العوالم الشعرية التي يرسمها . ولما تخلو قصيدة له من الضوء واللون وإن كان اللونين لم يشغله كثيراً بحيث يبرز في شعره بروزاً ملحوظاً . وإنما يطلب على عمله اللونان الأبيض والأسود في درجاتهما المختلفة . وليس معنى هذا أنه لم يستعمل الألوان وإنما يعني أن استعماله لها محدود . ومن أبياته التي يقطر اللون من كلماتها قوله :

يا ربّ زاهية الأصيل لعلنا      ألفاً أجملّ وبلحة حمراء

وكأنما طوت السماء ونشرت ليأ وفجرت الصخور دماء <sup>(١)</sup>

وهي صورة جميلة حسية إلى درجة الصنف ويغلب عليها اللون الأحمر  
الممثل في « الذهب » و « الدماء » في مقابل « اللجة الحمراء » ولا يختم الشاعر  
هذه القصيدة الحسية إلا باللون الأبيض الخادى :

وتسمي لمن الخيال وأفردي لي فوق مائك صخرة يضاء

ومن قصائده التي تبرز قدرته الرائعة على التصوير بالضوء والظل قصيدته  
الجميلة « للموسيقية العمياء » وقد نظمها في فتاة عمياء تعزف على القيثارة .  
ويبدو أن الظلام الذي تعيش فيه الفتاة قد جعله يستشعر لموقع الضياء على قلبه  
الرفيق جراحاً مؤلماً ، فراح يستعرض منابع النور حوله ويناجي الفتاة ولذلك  
تجده يحشد في أول مقاطع القصيدة كثيراً من الضوء :

إذا ما طاف بالأرض شعاع الكوكب النضي  
إذا ما أنتِ الريح وجاش اليرق بالومض  
إذا ما فتح التجبر عيون الفرجس النفس  
بكيت لزهرة تكسي بلعم غير مرفض

زواها النمر لم تحد من الإشراق باللمح  
على جنين ظنأنين للأنسلاء والعصب  
أنهد النور ما ليل قد نسك في جنح ؟  
أضوء في خاطر الدنيا وولرستك في جرحي <sup>(٢)</sup>

(١) ليالي اللوح المالك : قصيدة « الفواصل للصورة » ص ٧٧ .

(٢) ليالي اللوح المالك ص ١٠٨ .

إن كمية النور في هاتين القطرعتين كبيرة حقاً فكأنهما قد رسمتا بحيث تسبحان في الضياء الفامر . فالشعاع والقضة وومض البرق والفجر وحيون المرجس الأبيض والإشراق والمصباح ومهد النور كل هذا الإشراق الدافق قد نُثر لكي يكون نقيض « جنح الليل » الذي يأتي نجاة في الليث الساجح حاسماً الفتاة في سجنه الأسود . وقد كان التعارض بين الضوء والظلام رائياً بحيث أعطى معنى الفتاة قوة ووضوحاً .

وفي القصيدة ، غير هذا « كثير من الضوء والظلال لن تقف عنده ولن شاء أن يرجع إلى النص وإنما سنكتفي بالإشارة إلى هذين البيتين الجعيلين :

وحزني النجم إشفاقاً لنجم غير وتساءل  
لعل الرحمن يستني شعاع الرحمة المادي

وفيه تعارض شديد بين « النجم » بضوئه الفامر وهذا « النجم غير الوقادة » حيث توحى كلمة « غير وقادة » بوقادٍ قائم وهو تشبيه بديع يشخص جمال الفتاة فهي نجم ، ويشخص عساها فهي بلا ضياء ينير لها . ثم يأتي منبع من الضوء كأنما ليحزي الفتاة المياء ويتشلهـا من أساها وهو « شعاع الرحمة » وفيه نور ممزجي لا يقل جمالاً عن نور النجوم الوقادة . ولا ريب في أن هذه القصيدة نفسها بعض أشعة الرحمة المادية التي تتلخ على الفتاة الكئيبة البصر .

ومن قصائد الشاعر ذات الإضاءة الموقفة قصيدة جميلة في نمجة بطولة « طارق بن زياد » فاتح الأندلس . وهذه القصيدة مرسومة على خلفية من زرقاة البحر الأبيض المتوسط في الشاعر بإبرازها في أول فرصة منحت له فقال مخاطباً الفاتح :

يا ابن القباب الحمر وعك من ربي . بك فوق هذي اللجة الزرقاء<sup>(١)</sup>

وقد وزع الشاعر المضيء والظلام على آيات قصيدته بحسب حاجة البحر  
وأول ما يطالعنا في هذا الباب مطلع القصيدة :

أشباح جنّ فوق صدر الماء    تنهر بأجنحة من الظلماء

فإن قوله « أجنحة من الظلماء » تعطينا سواد الليل لكي تستبر في نفوسنا  
معنى من القموض والرهبة والتساؤل عن سر هذه الأشباح المنقطة بالظلماء .  
وعندما يذكر الشاعر إفريقية يجعلها « سمراء » ويقم بإزاء هذه « السمرة »  
لون النجوم ( أي البياض ) في تناقض رائع الجمال فيقول عن طاروق :

وينيل ضوء النجم عالي جبهة    من وسم أفريقية السمراء

وكأنه يريد أن يرضع عن « السمرة » الثرية معنى السواد فلا يرضى لها  
بأقل من مستوى النجوم حيث يجتمع العلوّ العظيم والضوء العظيم . وفي البيت  
التالي يرش الشاعر على سمرة طاروق بن زياد ( ذهباً ) من ( بوتقة السنا )  
ويسميه « لون الصحراء » في مزيج جميل من الضوء واللون . وعلى جوانب  
البحر الأزرق يرسم الشواطيء « بنخيلها وضافها الخضراء » . ولترقب الضياء  
والألوان وازدحامها المدخل في هذه الآيات :

يا ابن القباب الحمر وعك من ربي . بك فوق هذي اللجة الزرقاء<sup>٢</sup>

تنزو بينيك القضاء وخطفه    أنق من الأحلام والأضواء

جزر متوردة التفسور كأنها    قطرات ضوء في حفاف إناء

(١) شرق وغرب . قصيدة « من قارة إلى قارة » ص ١٢ .

والشرق من بعد حقيقة علم      والغرب من قرب خيالة رائي  
ضحكت بصفحة التي وثقت      أطياف حلي البلنة الخضراء

إن الصورة في البيت الثالث تعوم في بحر من الضوء والبريق ، ولا نفلتها  
إلا من روائع الصور عند علي محمود طه .

وبعد انتهاء البطل الفاتح من إلقاء خطبته المشهورة تأتي مجموعة ثانية من  
الآيات المصانة الملوثة :

وتلفتوا فإذا الخضم " صحابة      حمراء مطبقة على الأرجاء  
قد أحرق الريان كل سفينة      من خلقه إلا شراع رجاء  
ألقي عليه الفجر خيط أشعة      يضاء فوق الصخرة السماء  
وأتمى النهار وسار فيه طارق "      يني لملك الشرق أي بناء

وفيه نجمة حمرة النار المشتعلة في سفن طارق بن زياد تطبق على المشهد  
كله ، ومن خلل لونها اللقائي ينبعث شراع الرجاء ويكبر يياضه ويتسع حتى  
يستحيل إلى يياض الفجر في البيت الثالث وهو يرسل أشعته فوق صخرة جبل  
طارق ، ثم يكبر ثانية حتى يستحيل إلى ضياء النهار . ومع النهار يسير طارق  
بني لملك الشرق العربي .

وستكني بهذا القدر من أمثلة القصائد الضوئية عند الشاعر ، وفي وسع  
القارئ المتبحر أن يرجع إذا رغب في الاستزادة إلى قصائد أخرى مثل  
« في الشتاء » و « المشاق الثلاثة » و « كأس الخيام » و « حانة الشعراء » و « التمثال »  
و « ليالي كيلوبترا » وسواها .

## الفصل الثاني

# مآخذ على أسلوب الشاعر

### ١ - الكلمات القاموسية

يتصف شعر علي محمود طه على العموم بمصرية لينة وبساطتها وبهدها عن التصنع الذي نجده عند بعض الشعراء وتظهر هذه الصفة على أجمل ما تكون وأقواه في قصائده البليدة ذات الابتكار والجمال وقوة البناء وروعة الخيال فما يكاد يتطلق في إبداع قصيدة يتحمس لها حتى تتناثر لغة الشعر على قلمه سائلة ، معاصرة بسيطة لا يجد عليها القارئ ولا الناقد مأخذاً .

ولكن شاعرنا يسقط في الألفاظ الموشية في بعض شعره فيأتي بكلمات قاموسية فيها غرابة وخشونة وجفاف ويُبعد عن روح العصر . ويطلب أن يقع له هلم حين تضايقه منرجات الوزن ومتطلبات القافية الموحدة فيضطر إلى اللجوء إلى القاموس واستخراج كلمات ملائمة . وقد اجتمع من هذه الكلمات غير قليل عبر قصائده فمن ذلك قافية هلمين اليتيم :

وما هي أسطر كتبت ولكن معانٍ في القلوب لمن عكَبُ  
وهبت في فراشي الأرض دنيا لحقٍ يحني ومنى تلب<sup>(١)</sup>

(١) فرك وحرث ص ١٠٨ .



فما من قارئ معاصر يستيخ كلمتين مثل « حُكِبَ » و « تُكِبَ » في قصيدة حديثة . ويستعمل في قافية قصيدة أخرى كلمة « رعان » <sup>(١)</sup> وفي ثانية كلمة « حُرْكة » <sup>(٢)</sup> كما ترد بين قوافيه هذه الكلمات : « التوف والوف » <sup>(٣)</sup> و « قشعم والقهضم وتأجهم والأهيم » <sup>(٤)</sup> و « الساخر » <sup>(٥)</sup> و « رواجب » <sup>(٦)</sup> و « التزام » <sup>(٧)</sup> وسواها من القاموسي من الألفاظ .

والغالب على القصائد التي وردت فيها هذه القوافي أنها قصائد مناسبات أو أشعار سياسية مكتوبة بأسلوب جهوري له ضخامة ورنين . وقبلما ترد مثل هذه اللغة في قصائد الحب والتكر باستثناء حالات نادرة كما في قصيدة « الملاح الثالث » حيث استعمل الكلمتين « يفاع » و « دماع » وهما أحسن من الكلمات التي اقتطفناها سابقاً . والظاهر أنه يحس نفسه استعمال هذه الألفاظ القاموسية في سياق قصائده الفخمة وكأنه يعتقد أن الجهورية تسمح له بمثل ذلك . هل أنه قبلما يستعمل هذه الكلمات في غير القافية وهو أمرٌ يدل على أن وقوعه فيها وقوع اضطرار لا اختيار .

والمحذور في استعمال الألفاظ القاموسية لا يكمن في كونها لا تستعمل في عصرنا ، ولا في كون القارئ المتعجب يؤثر عليها الكلمات السهلة الشائعة ، وإنما العيب الأكبر فيها أنها تفتت إحساسات الخلق والإعجاب التي يستجيب لها القارئ للشعر الجميل . ذلك أن التعصبة تصل إلى التأثير في نفس السامع

(١) شرق وغرب ص ١٢٠ .

(٢) المصدر السابق ص ١٢٢ .

(٣) الملاح الثالث ص ١٩٠ .

(٤) المصدر السابق ص ١٦٢ .

(٥) قشوق الثالث ص ١٢٥ .

(٦) قشوق الثالث ص ١٢٠ .

(٧) زهر وعسر ص ٨٦ .

بما تثيره فيه آتياً من حماسة وخيال ولذة فإذا وردت فيها ألفاظ قاموسية لا تفهم أصبح على القارئ أن يوقف عملية التلوق ويلجأ إلى القاموس ليتبين معنى هذه الألفاظ ومن ثم يواصل القراءة . ولا يخفى أن الاستجابة للشعر لا تحتل أن تؤجل أو أن تترك أو تقسم إلى لحظتين وهذا هو السبب في أن من لا يتقن لغة أجنبية ما لا يستطيع أن يتلوق شعرها تلوفاً حقاً لأنه لا يصل إلى فهم المعنى آتياً حين قراءته للشعر وإنما يضطر إلى فهمه على دفعات وذلك بمرقل الحزبة القضية التي يحدثها الشعر الجميل .

يضاف إلى ذلك أن الألفاظ القاموسية تبقى مقصورة الجناح بالمعنى الشعري ، لأنها تضقد ما يضيف عليها الاستعمال من ظلال ومعان جانبية وفرجية واقران . أو لنقل إن الكلمات القاموسية تضقد ما تمنحه الحياة من حرارة وجوية ، ولذلك تأتي جامدة عبر القصيدة وكأنها بقعة ميتة في جسد حي توجع أو تحنن النظر .

ومن مظاهر استعمال علي محمود طه للألفاظ القاموسية أنه أحياناً يستعمل ألفاظاً شائعة ولكن بمعان لها غير المعاني الشائعة . مثال ذلك كلمة « رائع » فإن معناها الدارج اليوم هو « العظيم الجمال » فإذا قلنا عن الشيء إنه « رائع » قصدنا أنه حلو أو جميل أو حسن أو مؤثر ونحوه . ولكن المعنى القاموسي للرائع هو « المخيف » لأنها مشتقة من راع بروع بمعنى ( أخاف ) . ومن ثم فإن علي محمود طه يستعمل الكلمة بمعناها القاموسي الصحيح لا بمعناها التي صارت إليه في عصرنا ، كما يلاحظ في قوله :

ما أرى في سمات وجهك إلا      شبحاً رائماً وحلماً وجيماً  
يتوقساه ناظراني كسأني      فيه ألقى آلام عمري جميعاً<sup>(١)</sup>

(١) لشوق الله ص ٩ .

ويريد « شعباً غنياً » كما يدل السياق . ومن هنا الاستعمال قوله في  
مطلوكة « الله والشاعر » :

فحقر الدنيا وأزرى بهسا  
وقال مالي أنكر الواقع ؟  
فلتسعد النفس بأغانيها  
من قبل أن تلقى الغد الراتما <sup>(١)</sup>

والغد الرابع هنا ، بدلالة المقطوعة التالية ، هو غد القبر عندما يصبح  
الإنسان رمباً وحشياً .

ومن أمثلة هذا الإيثار للمعنى القاموسي على المعنى الدارج البيت التالي :

فأر يضم صدور الرباب ويستضحك النور في سُدغه <sup>(٢)</sup>

فالرباب في عصرنا آلة موسيقية شعبية لها وتر واحد . وليس هنا هو  
معنى الكلمة في بيت الشاعر ، وإنما أراد معناها القاموسي وهو « السحاب » .  
ولعل ما كنتُ أضغْتُ إلى هذا الاستعمال لو لم تكن لي تجربة سابقة مع الكلمة  
فقد نظمتُ وأنا في الخامسة عشرة من عمري أرجوزة بائية القافية <sup>(٣)</sup>  
استعملت فيها كلمة « السحاب » قافية لأحد الأَشطر ، ثم احتجت بعد أبيات  
إلى أن أستعملها ثانية ، وكنت يومئذ من يفاعلة السن وقلة الخبرة بدروب  
الشعر بحيث لم أجد لنفسي مخرجاً من المأزق إلا بأن أستعمل لفظ « الرباب »  
القاموسي المرادف للسحاب . وأذكر أنني قبلتُ ذلك على مضض ، وفي  
إحساسي أنها كلمة ثقيلة ميتة لا يصح أن أستعملها . وبعد سنوات وقعتُ على

(١) اللوح الجمال ص ٨٨ .

(٢) أرواح وأشباح ص ٦٤ .

(٣) من شعر الصبا ويبلغ مئات القصائد ولم أنشر منه شيئاً .

الكلمة في شعر علي محمود طه ، وأدهشني أنه استعمالها غير مضطر إليها لأنها جاءت في عروض البيت لا ضربه ، وما أكثر ما يبيح عروض المتقارب من حرية للشاعر .

ومهما يكن من أمر فقد كان علي الشاعر أن ينبه إلى معاني كلماته القاموسية في حواشي دواوينه ، لأن الواقع أن القراء لا يعرفون معانيها . ولعله أنف أن يرى دواوينه العصرية الجميلة تُشَاب بالحواشي الثقيلة التي تشرح معاني الكلمات فإذا كان الأمر كذلك فإنه قد ظن نفسه يهرب من حقيقة لا مهرب منها في الواقع ، لأن إغفال الحواشي لم يزد الدواوين عصرية ولم ينقصها . فقد بقيت الكلمات القاموسية جامدة صلبة في ثيابا القصائد وسوف يحتاج الناشر في المستقبل إلى إضافة الحواشي على كل حال .

## ٢ - استعمال المرادف

يقع علي محمود طه كثيراً في استعمال الكلمات المترادفة في البيت الواحد ويكثر هذا في قصائده ذات القافية المضمومة كما تدل الأبيات التالية التي نختارها دون أن نراعي التسلسل :

يا باعث الروح للفقى بأمة	تسمو به آماله وتحلق
فالبن في حب الإله فلن ترى	بعد الألوكة ما يحب ويحش
وحديث أرواح يضوع هيره	ومن الطهارة ما يضوع ويعيق <sup>(١)</sup>

أليس « تسمو وتحلق » في معنى واحد ؟ وهل « يحب » غير « يحش » ، أم هل « يضوع » يختلف كثيراً عن « يعيق » ؟ - ومن قصائده ذات القافية

(١) ليل الكحلج الثالث ص ٦٢ - ٧٠ .

المضمومة هذه التي اخترنا منها الآيات التالية :

وطوى البحار على جناح خياله يرتاد عاليسة اللرا ويؤسم  
فالرفق من نبل النفوس وربما يلحى النبيل بفعله ويلعم<sup>(١)</sup>

ولها ترادفت ( يرتاد ) و ( يؤسم ) وقربت ( يلحى ) من معنى ( يلعم )  
على العموم وإن لم ترادفها تمام المراتبة . وآخر مثال نريد أن نوردّه هنا البيت  
من القصيدة البسيطة : مدح مثنى :

ومن الزهر حولها حلقات طاب منها الشذى ورق النفا<sup>(٢)</sup>

والوقوف في الترادف بقية من تقاليد الشعر في عصور الفترة المظلمة . وفي  
رأينا - ونحن من أبناء هذا العصر - أن استعمال المترادف في الشعر يضعف  
التعبير بما يلفّ حوله من صنعة ظاهريّة لا معنى لها ولا ضرورة . وأشدّ  
ما يبدو ضعفه حين يحمي في قافية البيت ، كما مرّ في الأمثلة ، لأن القافية ،  
بيرونها وورنيها ، تظلّ أهمّ لفظة في البيت ، بحيث يستظرها السامع متطلّعا ،  
فلذا بلغها ووجدتها مجرد تكرار لمعنى مرّ في البيت قبلها ، ضاق بها وأحسها  
ضعيفة ، قلقة ، لا تستأهل الاهتمام . ولذلك كانت القافية فضيحة لضعف  
الشعراء أكثر من سائر ألفاظ البيت . فإن نعمها العالي يسلط عليها النظر  
والسمع بحيث يظهر ضعفها ظهوراً صريحاً لا يدلوى .

### ٣ - الثرية

قلما يقع على محمود طه في الثرية ، وسبب ذلك واضح ، فإن طيعة

(١) لبالي الملاح الملاح ص ٦٥ .

(٢) الملاح الملاح ص ٣٨ .

شعره غنائية ذات نغم ورنين وبريق . حل أن هذا الحكم العام لا يعني أن قصائده سلمت من النثرية سلامة كاملة ، وإنما تسرب هذا الصيب إلى جانب من قصائده ، أضمر منه بالذكر قصائد المناسبات الاجتماعية والسياسية ، ومن أمثلة النثرية قوله في مراثيه الأولى للشاعر حافظ إبراهيم :

الأديب العريق في لغة الضما	د وقاموسها الصحيح المرتب
لم يكن شاعر القديم ولا كسا	ن لأدب عصره يتعصب
كان يمتحن بكل فلة من القو	ل ويهمل بكل حسن ويُعجب
شاعر الحب والجمال ورب	حسنى الحق والبراع المؤدب <sup>(١)</sup>

فإن العبارات ، قاموسها الصحيح المرتب ، ودولا كان لأدب عصره يتعصب ، ودكان يعني بكل فلة من القول وسواها مصوغة في كلام نثري لا يرتفع في مستواه عن لغة الجرائد ، لا لأن ألفاظه في فواتها ليست شعرية ، ولا يصح أن ترد في سياق متفوم ، وإنما لأن الشاعر لم يصغ هذه الألفاظ في عبارات لها طبيعة الشعر . وسبب ذلك أن الشعر لا يستعمل كلمات خاصة به لا ترد في النثر ، لأن الشعر والنثر يستعملان لغة واحدة ، وإنما يضع الشاعر ألفاظ النثر في سياق شعري ، وذلك باستعمال الصور الحسية وإصفاء خلاصة من الخيال ، واستثارة الأصلاء البعيدة في الألفاظ ، وخلق الجوز ، وإحاطة العبارات بأجواء نفسية متشابهة ، يضاف إلى ذلك استعمال وسائل الشعر وفنونه اللفظية كالتشبيه والاستعارة والتناغم والجناس وسوى ذلك مما يميز الشعر عن النثر وكل ذلك مفقود في مثل هذا البيت من قصيدة لعلي محمود طه :

تحررت الشعوب فكل شعب طلق المجال اليوم رحب<sup>(٢)</sup>

(١) اللوح الثالث ص ١٦٠ .

(٢) شرق وغرب ص ١٠٨ .

وفيه تبرز عبارة « والمجال اليوم رحب » لا باعتبارها ثرية وحسب وإنما لأنها عبارة مبتلفة من عبارات الصحف المتأداة أبلاها الاستعمال وقص جناحها التكرار والألفة . والسرّ في ثرية هذه العبارات أنها قد أصبحت قالباً جامداً لا يستطيع الشاعر أن يبحث فيه الحياة ، فما يكاد يستعمله في الشعر حتى ينصرف ذهن القارئ عند سماعه إلى الاقتراعات الواقعية التي يعرفها للعبارة ، وهي اقتراعات غير شعرية . فكأن هذه العبارات قد « تكلمت » و « تحولت » بحيث يصير أن تلوب في سياق القصيدة . والقوالب في الشعر « تقع » غير شعرية تمرقل انسياب النغم وتحول بين الشاعر وهدفه الجمالي . وذلك لأنها « جامدة » مقدّماً بحيث يصعب صهرها وإخاطبها في شكل شعري جديد . أو لنقل إن هذه القوالب تنف في داخل القصيدة « مستقلة » مزولة أكثر مما يقبل لألفاظ الشعر الجيد التي تلوب كل لفظة فيه في الإطار العام للنغم والبطو .

والشاعر المبدع هو الذي لا يعترف بأي كيان للألفاظ خارج قصائده ، فما يكاد يستعمل اللفظة من اللغة في شعره حتى تصبح ملكاً خالصاً له ، لها في داخل القصيدة كيان وشخصية وروح . وذلك هو السبب في أن الشاعر يرفض أن يدخل إلى مبد شعره العبارات الجاهزة والقوالب الجاهزة من مثل « والمجال اليوم رحب » لأنّ هذه الصيغ لا تدخل القصيدة إلا ومعها ما ضيها غير الشعري كاملاً .

ومن أخطر العبارات ذوات الكيان غير الشعري " تعبيرات العلم الدارجة فهي تقيض الشعرية بحيث تهرب الموسيقى لجرّد دخولها حرم القصيدة . ولقد وقع شعراء كثيرون في العصر الحديث في شرك هذه التعبيرات منهم الرصافي والزهراوي وحافظ إبراهيم ومنهم أيضاً شوقي حل نطاق أضيق . قال الرصافي :

أيها الناس إنّ "فا المصّر صرّ" العلم والجدّ في العلم والجهاد  
صرّ حكم البخار والكهربائية والاكينات والمنطاد

بُنيَت فيه العلوم المباني وأقيمت لبحث قبيها النوادي  
 فاض فيض العلوم بالرغم ممن ضربوا دونهم بالأساد  
 وهذا ليس أكثر من ثمر موزون مقفى فلا أثر فيه للصور ولا للموسيقى  
 ولا للجو. ولم يقع علي محمود طه في مثل هذا الشعر العلمي، باستثناء بيت  
 واحد جاء في قصيدته «القطب» :

أي سرّ الجاذبية فيه يأخذ الأرض نحوه بانحراف<sup>(١)</sup>  
 ووجه الثرية فيه أن سرّ الجاذبية ليس سرّاً شعرياً ، ولم ينبجج الشاعر  
 في رفعه عن مستوى الثرية .

وقد يحصل له أحياناً أن يقع في «الثرية» في القصائد الماطفية - صنف  
 البعث الماطفي منها - ومن ذلك غير قليل من أبيات القصيدة أو القصائد التي  
 سماها «صفحات من حب» أو «هي وهوى وهي في مستواها الفني دون  
 شعره الجيد» فإن عليها مسحة ضعف ظاهرة ، وهذا نموذج من أبياتها الثرية :

كان حديث القدر الميهم	مثار هذا الخاطر المقزع
برغم قلبي صحت : لا تقمي	وكان ما كان ظم تسمعي
أشفقت أن تشقي وأن تألي	معي فتأشدتلك أن ترجضي
لكن أبى الحب ظلم تأمر	وكان أن أبجي وتبني <sup>(٢)</sup> معي

ولا يخفى ما في هذه الأبيات من ثرية في العبارات ، وضبط في التلم ،  
 أما الصور فلا وجود لها ، حتى تكاد تكون حديثاً ثرياً متعاداً مما تألف في  
 الحياة اليومية .

ولكن مثل هذا ليس كثيراً في شعر علي محمود طه .

(١) الملاح الملاحه ص ١٢٨ .

(٢) القلوب الملاحه ص ٥٢ .



## الباب الثالث

### أبواب العروض في شعره

١ - التجديد العروضي والقافية .

٢ - ما أخذ على شعره .



## الفصل الأول

### أبجانب العروضي من شعر علي محمود طه

استعمل علي محمود طه في أغلب قصائده أسلوب الشطرين والقافية الموحدة على النسق المألوف في الشعر العربي . ولم يحاول أن يخرج على هذا النسق قط ، مع أن سنوات نضجه وبروز شاعريته ( ١٩٢٠-١٩٤٠ ) لم تخل من محاولات لتجديد الشكل الدارج للشعر . وكان أبرز من دعا إلى هذا التجديد في مصر الشاعر الدكتور أحمد زكي أبو شادي صاحب مجلة « أبولو » الأدبية . وقد دعا إلى أسلوب شعري جديد سماه « الشعر الحر » ، ونشر منه نماذج في مجلته . ولا بد لنا من أن ننبه هنا أن هذا الأسلوب لا يشارك أسلوبنا الجديد الذي سميناه بالشعر الحر إلا في الاسم . وليتني كنت في سنوات صدور « أبولو » أكبر من صغيرة تتأرجع بين العفوية وأوائل الصبا الفريز ، فما من داع قط إلى أن أطلق على الأسلوب الشعري الذي دعوت إليه اسماً أطلقه شاعر أقدم مني على أسلوب شعري آخر دعا إليه . والواقع أنني لم أطلع على دعوة أبي شادي إلا في سنة ١٩٦٣ ، بعد أن انتشر الشعر الحر الذي دعوت إليه في العالم العربي كله انتشاراً جارفاً وسمي بالاصطلاح الذي وضعت أنا له . ولعلنا لا نحتاج إلى أن نفصّل بإطلاق اصطلاح « الشعر الحر » على الدهرتين كليهما ، لأن دعوة الدكتور أبي شادي لم تلق رواجاً في حينها ولا أظنها خادرت القاهرة ، وما هو ذا علي محمود طه نفسه - وهو من جماعة أبولو - يأبى

أن يتقاد لها فلا ينظم بيتاً واحداً من ذلك الشعر الحرّ ، وإنما يعرض في أسلوبه الذاتي .

ولم تكن دعوة «شعر الحر» التي دعا إليها الدكتور أبو شادي ، في حقيقتها ، إلا دعوة إلى المزج بين بحر الشعر العربي في القصيدة الواحدة ، خلافاً لما يألّفه السمع . وهذا نموذج من شعر أبي شادي نفسه ، سنكتب إلى جوار أبياته أسماء الأوزان التي تنتمي إليها ليدرسها القارئ :

الحسن وحدهٗ نجملُ وإن تنوع أو تباین ( مجزوء الكامل )  
فله الجلالة ( كامل مرفعل )

والمعجبين أشواقٌ وتقدیس هبهات يحصرها دأع إلى حصر ( بسيط )

فالحسن سلطانٌ والجوهر الأسمى { منهوك البسيط  
لا قسمة المظهر مها ازدهى وغلا

وكأنما الأزهار أی ضاً قد حنّ إلى التناظر<sup>(١)</sup> ( كامل مجزوء مرفعل )

ونلاحظ على هذا «التأليف» الخالي من الشعرية ما يلي :

( أ ) أنه يقوم على أسلوب الشطرين العربيّ الدارج . فليس فيه تجديد حق ، ولم يستطع أبو شادي أن ينجز من سطوة الشطرين . وبهذا يختلف شعره الحر كل الاختلاف عن شعرنا الحرّ الذي هو شعر شطر واحد كما يتنا في «فضايا الشعر المعاصر» .

( ب ) أنه يجمع في القصيدة الواحدة أكثر من بحر واحد وتشكيلة واحدة .

---

(١) لسنا علم الأبيات من ، كتاب (جساة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ) له عزيز المصري ( القاهرة ١٩٦٠ ) ص ٥٢٨ .

بينما شعرنا الحرّ بتقيد يعبر واحد في القصيدة فلا يخرج عنه قط، وبذلك  
نلتصق بالتراث الشعري "العربي"، فيما لا مصلحة لنا في تغييره.

جـ - يلاحظ أيضاً أن هذا الشعر الذي نظمه أبو شادي يخرج على وحدة  
الضرب وهو أمر "تأباه الأذن العربية لما فيه من قبح ونشاز، أما الشعر الحرّ"  
الذي دعوت إليه فهو يحافظ على وحدة الضرب في القصيدة الواحدة، على  
القاعدة العروضية العربية. وقد تقيدت بهذه الوحدة منذ أول قصيدة حرة  
نشرت لي في بيروت سنة ١٩٤٨ - على الرغم من أنني لم أنشر القواعد  
العروضية للشعر قبل سنة ١٩٥٧ (في مجلة الآداب البيروتية) وإنما حفظت  
وحدة الضرب بدافع من سليفة الشعر العربي "لا أكثر" (١).

ومهما يكن من أمر فإن دعوة أبي شادي قد ماتت في مهدها وسرعان  
ما هجرها حتى الشعراء الذين قبلوها مثل الأستاذ الشاعر خليل شيبوب.  
وحسبنا من الأدلة على هذا المصير أنني - أنا الكثيرة القراءة - لم أسمع بها قبل  
عام ١٩٦٣ ولا نظنّ سبب اندثارها إلا هذا الخروج المطلق على حدود السمع  
العربي، ومثل هذه النهاية تنتظر كل اتجاه شعري يصدم التراث، فنقول ذلك  
لا لأننا نمنع التراث التقديس الأعمى كما قد يُظنّ، وإنما لأن هذه الأوزان  
والأصاليب في القصيدة العربية قد كانت نتاج العقول والأسماع المرحفة عبر  
مئات من السنين فلا يُعقل أن تهدم فجأة في هذا العصر.

\*\*\*

ولقد أثبتت السنوات أن شاعرنا علي محمود طه الذي أبنى أن يتفاد لدعوة  
المرج بين بحور الشعر قد كان بصيراً خبيراً بدروب الشعر وقد قادته فطرته

---

(١) لم أجد لمرن بضرورة توحيه للضرب في القصيدة الحرة إلا لمن طالع محمود وقد نصحت  
وجه ذلك في مقدمة الطبعة الرابعة من كتابي (تسايا الشعر المعاصر) المصادرة عام  
١٩٧٤ من دار العلم للملايين بيروت، (غازك)

الشعرية الفنية إلى السبيل الشعري السليم. ذلك أن دعوة أبي شادي لم تتجعب قط ، وإذا كان جبران وإيليا أبو ماضي قد نظما قصيدتين (من شعر الشطرين الدارج) جمعا في كل منهما وزنين اثنين فلأنهما لم يكررا هذه التجربة في حدود ما نعلم . وأبو شادي نفسه قد انقطع عنه بعد فترة وكأنه أدرك أن السليقة العربية ترفض جمع البحور الشعرية المتنافرة في قصيدة واحدة ، فلن يكتب للدعوة النجاح .

على أن علي محمود طه قد جرب قضية جمع بحرین من بحور الشعر في قصيدة واحدة ، جربها مرة واحدة لا ثانية لها ، وكانت تجربته متأخرة في ديوانه « الشوق العائد » الصادر سنة ١٩٤٥ . ففي هذا الديوان قصيدة أو قصائد عنوانها « هي وهي » وهو : صفحات من حب<sup>(١)</sup> ، وقد وردت فيها مقطوعة عنوانها « منها » وقع فيها الخرج بين البحر السريع والبحر المتقارب ومطلع القصيدة من « السريع » :

وحيدة وبحي بلا راحة ما بين موج طافيات قسواء

وعلى هذا الوزن يجري المقطعان الأول والثاني من القصيدة . أما المقطع الثالث فهو يتحول نوعا مناسبة أو ضرورة إلى البحر « المتضارب » :

نمت زهرة في غضون الخريف كحلم من الماء والخضرة

وبين الوزنين تفاوت ظاهر : فالسريع وزن وتدي متطوع فيه رهوة وخفة . بينما المتضارب بطيء ذو جلال وشاعرية ورقة وكأنه يتسلسل من أعماق حلم

---

(١) الترتيب العربي أن يقول « هو وهي » لأن التقديم مثلا لصبر الذكر على صبر المؤنث وما من ضرورة لتغيير هذا الأسلوب ونحن ونحن نقول لا إراء يمس كرامة المرأة ، أو يصل بالجملة . والقصيدة المذكورة من ديوان فتوح الله من ٢٧ - ٢٨ .

رائق . فالبحران لا يلتقيان ولا يشبه أحدهما الآخر والروح التي تسيطر على أحدهما تكاد تتعارض مع الروح التي تسيطر على الآخر . ولا نغفل التحليل ابن أحمد إلا لقد كان متنبهاً إلى هذا الفرق بين البحرين ولذلك سماهما «السرّيع» و«المتقارب» وهذه التسمية تكاد نتمّ عن أنه يشاركنا الرأي .

ومهما يكن فإن علي محمود طه لم يقع في هذه التجربة ثانية ، ولعله وقع فيها مضطراً ، لأن هذه القصيدة مترجمة عن لغة أجنبية ومن المحتمل أنه وجد الأصل ذا وزنين فأراد أن يحاريه بنظمها على وزنين ؟ غير أن هذا ليس أكثر من حدس ، فلا يمكن لنا أن نقطع به إلا إذا وجدنا عليه دليلاً .

ولا بدّ لنا أن ننبّه ، في هذا السياق ، إلى أن قصور علي محمود طه من دعوة المزج بين البحور لا يعني أنه لم يشارك في تجديد القصيدة العربية المعاصرة . فإن له في هذا الباب الفضل الأكبر بين زملائه من الشعراء . وإذا كان أبو شادي قد حمل لواء الدعوة إلى التجديد في مجلته وشعره ونثره ، فإن إنتاجه الشعري لم يكن من الجمال والأصالة بحيث يجيب التجديد إلى الشعراء ويجعله يقبل ويشجع . وإنما الذي يستطیع فرض التماذج الجديدة هو الشاعر العالمي الموهبة ، الذي يضجر شعره بالمعاطفة والخصب مثل علي محمود طه : ولذلك كانت مساهمة «الملاح التائه» في تجديد القصيدة الحديثة أكثر فداية من مساهمة زميله «ذلك حل الرخم» من أنه لم يحمل دعوة وإنما اكتفى بالفتاء ، وما أسرع ما كانت القلوب تفتتح لقصائده لا في مصر وحدها وإنما في الوطن العربي كله حتى أصبح تقليد شعره نمطاً شائعاً في بعض الأوساط الأدبية في الفترة التي تلت ظهور «ليالي الملاح التائه» . ولقد كان شعر أحمد زكي أبي شادي مروعاً في مصر وحدها ، ولا يكاد يهره في العالم العربي إلا المتبحرون . وأما علي محمود طه فمن لا يهره ۝

وسنستعرض فيما يلي بعض مظاهر التجديد العروضي في شعر علي محمود طه ، ونشير إلى ما كان له من فضل على القصيدة الحديثة .

## ١ - الأوزان المهمة

في العروض العربي أوزان بقيمة الجمال أهلها المعاصرون بإقبالهم الشديد على البحور المثالة المنتفخة التي كثر استعمالها في هذا العصر . وقد يكون أحد أسباب إهمالهم لتلك البحور أن خطتها تعميلاتها تنطوي على شيء من الغرابة والصعوبة ، وأن الشعر المنظوم منها قليل ، ومن صفات الشاعر المعاصر أنه كسلان لا يحب أن يتعب نفسه ويكدّ ذهنه بإقامة وزن معقد ، وقد زاد كسله هذا أن شعراء الجيل السابق مثل شوقي والزهراوي والرشاقي والكاظمي والشبيبي وحافظ ومطران لم يستعملوا هذه الأوزان ومن ثم فقد سار في طريقهم وصنع صنهم .

ومن هذه البحور التي لقيت الإهمال « البحر المنسرح » الذي يجري شطره هكذا : « مستعلن مفعولات مفتعلن » وهو في رأينا من أجمل البحور العربية فإذا تمكن الشاعر منه وأبرزه في شعر حديث ، جاءت القصائد مبتكرة في روحها وشكلها وحتى صياغتها وموسيقاها . وذلك في الواقع ما صنع علي محمود طه . فقد نظم من البحر المنسرح قصيدة عنوانها « عاشق الزهر » هنا أولها :

يا ليت لي كالفراش أجنحة	أحفو بها في الفضاء هيانا
أدبّ لنور في مشارقه	واغتدي في سناه نشوانا
وأرشف القطر من بواكره	فلا أروء الضفاف ظمآننا
والسّم النور في سابله	مصفقاً لتسم جلاتنا
حتى إذا ما الماء ظلّني	سريت بين الوجود سهرانا <sup>(١)</sup>

(١) اللوح الثاني ص ١٥١ .



وأبرز ما يلفت نظرنا في هذه القصيدة أنها حديّة الروح والشكل معصرة النعم . وهذه ، في مثل ظروف القصيدة ، تُحسب مزية للشاعر لأن نماذج البحر المنسرح الموجودة بين أيدي شعراء تلك الأيام كانت كلها قديمة مخلو من لفظة التجديد فليس من اليسر على شاعر يستعمل مثل هذا البحر أن يظفر إلى أسلوب جديد ، لأن النماذج المحفوظة البحر تؤثر في الشاعر سواء أُرغِب أم لم يرغب . وأين قصيدة « عاشق الزهر » هذه من الروح الرصينة القديمة التي ترين على قصيدة أبي فراس الحمداني التالية ؟ :

يا حيرة ما أكاد أحملها      آخرها مزيج وأولها  
عليقة بالشأم مفردة      بات بأيدي العدا مطعها  
تأل عنا الركبان جاهدة      بأدمع ما تكاد تمهلها

ولا تميز قصيدة علي محمود طه بالثقة والروح الحديثة وحسب وإنما هي قصيدة معاصرة بفكرتها وبنائها أيضاً . أما الفكرة فمضمونها أن الشعر لا ينشأ في غير ظل الحرمان ولذلك يحتم الشاعر قصيدته طالباً إلى « الحسن » أن يحرمه من زهره وجماله لأنه لولا هذا الحرمان لما كان « طائرأ غردأ » . وهذه فكرة حديثة شاعت في الشعر الرومانسي " الفرنسي " وخاصة في شعر ألفريد دوموسيه الذي يقول إن المرء لا يصل إلى فهم نفسه إلا بالألم والمعاناة ومن ثم كان على الشاعر أن يعاني ليصل إلى مراتب الإبداع العليا :

L'homme ■■■ un apprenti, ■■ douleur ■■■ maître.

Et nul ne se connaît, tant qu'il n'a pas souffert,

C'est une dure loi, mais une loi suprême. (١)

(١) قصيدة ألفريد دوموسيه « ليلة تشرين الأول La Nuit D'Octobre »

وقد شاعت هذه الفكرة شيوعاً عظيماً في القرن التاسع عشر في أوروبا ،  
وبلغتنا هنا في هذا القرن فردّها شعراء كثيرون .

وهـ عاشق الزهر ، قصيدة حديثة في بنائها لأنها تعرض فكرة تركها  
في قصيدة قصيرة موحدة ملمومة في إطار ، فلا تخرج عنها ، ويراعى في  
إنشائها البداية والخاتمة والتفاصيل على الأسلوب الحديث .

ومن البحر المنسرح كلذك قصيدة علي محمود طه « حلم ليلة » وقد سبق  
أن وقفنا عندها :

إذا ارتقى البحر صفحة النهر  
وضمنا فيه زورق يجري  
وداعبت نسمة من العطر  
على حيلك خصلة الشمر<sup>(١)</sup>

وتبدو روح الشاعر أقوى في هذه القصيدة في مثل قوله « نسمة من  
العطر » و « صفحة النهر » و « خصلة الشمر » وقد قرض عليها جواً يميّزها ،  
فهي تسبح في ضوء القمر ونسمات العطر على صورة ملحوظة وهي من أكمل  
قصائده شكلاً على قصرها وبساطة فكرتها .

ومن قصائد المنسرح الوصفية قصيدة « البحر والقمر » التي تبدأ هكذا :

تسائل الماء فيك والشجرُ      من أين يا « كان » هذه الصورُ  
البحر والحسور فيه سابعة      روى بها بات يحلم القمر  
أطل والقمره راقص غزل      رعاد قلب وشاله صر

---

(١) ليالي الملاح الثالث ص ٢٧ .

يحبس فيها يسراه من فن كفة هؤلاء أم بشر ؟<sup>(١)</sup>

وهي قصيدة لا تسمو فكرتها ولا تملو صورها ، وكل ما لها صلة  
الموسيقى المتدفقة التي تترقرق في آياتها .

ومن الأوزان التي يقل استعمالها في عصرنا وزن قصيدته « في الشتاء »  
وهي إحدى تشكيلات البحر الخفيف يجري الشطر فيها حل هذا النسق :  
« فاعلان مفاعن فعلن » وقد سبق أن وقفنا عند هذه القصيدة ولذلك نكتفي  
الآن بمطلعها :

ذكريني فقد نيت ويسا رب ذكرى تعبد لي طربي<sup>(٢)</sup>

ومن الأوزان النادرة في الشعر الحديث تشكيلة البحر الكامل ذات الضرب  
« فعلن » ومنه قصائد علي عمود طه « قلبي » و « حانة الشعراء » و « تاييس  
الجديدة » وهي كلها مطبوعة بطابع قوي من شخصية علي عمود طه وذلك  
يشير إلى سيطرته على الوزن وسهولة انسياقه بين يديه .

والحق أنه لو كان يتكلف استعمال هذه الأوزان لظهرت القصيدة عليها  
كأن تتعثر الماطقة أو يبدو التقليد أو تنصر اللغة ، وإنما الأمر على العكس  
ومن يستطيع أن ينهم قصيدة أصيلة مثل « تاييس الجديدة » بالصنعة ؟ :

روحي لقيم أدبك أم شبحي ؟      لعبت برأسي نشوة الفرح  
يا حانة الأرواح ما صنعت      بالروح فيك صباة الفسح ؟  
نار تطير وموكب صحبتي      من كل ساهي اللحظ منسح<sup>(٣)</sup>

(١) شركة وغرب ص ٣٥ .

(٢) ليلالي الملاح ص ٤١ .

(٣) ليلالي الملاح ص ٨٨ .

لا بل إن مجرد إقدام الشاعر على استعمال هذا الوزن النريب في مثل تلك المناسبة التي تحكمها الحماسة والنفوة يدلّ على أنه مدفوع بغيرة من مشاعره لا بميل سطحي إلى إنشاء قصيدة ذات وزن « حاذق » يلتفت النظر .

واستعمل الشاعر أيضاً الوزن الطريف الذي يسمّيه العروضيون باسم « مخّطع البسيط » الذي تجري تسمياته هكذا : « مستعلن فاعلن لمولن » ، في قصيدتين إحداهما ذات العنوان « على حاجر السفينة » وهي مهداة « إلى القرية الشائقة ذات الرءاء الأبيض » التي تظهر كل ليلة وحدها ، متكئة على حاجر السفينة حاملة ماضية ، وفيها يقول :

حنّت على حاجر السفينة	ترنو إلى الرغز والزبد
كأنها الفتنة الجينه	تمضي بها لحظة الأبد
نبت بها ضجة الكمان	يزينها الصمت والجلال
والبحر من حولها أغاني	والحب والريح والجبال
ساهرة وحدها تطل	بمخفى النور والظلام
لا تلم الصمت أو تمل	تلمس الشهب والقمام
تصني إلى الموج والرياح	في منزل شاق كل حين
كأنها نجمة الصباح	مطلقة من صحابيين
حفهالة الثوب في يفاض	بكاد من روحها يشف
لاي ذكرى وأي ماض	يسري بها خاطر ويهسو <sup>(١)</sup>

(١) شرق وغرب ص ٢٥ .

على أن هذه القصيدة ، على جمال وزنها ، لا ترتفع إلى مستوى شعره الجليل ، لأن فيها ميوعة وتبدلاً ، ولأن التركيز الشعري يتقصها فهي فضفاضة مسهية ، فضلاً عما يتقصها من البناء والوحدة فكان الشاعر قد نظمها دونها حساسة لها ، وقد يكون لم يكملها في حينها وإنما تركها ناقصة ثم أكملها على فترات انحطفت خلالها عليه الأحوال النفسية ، والله أعلم .

وقد استعمل « مفلح البسيط » في قصيدة ثانية من شعره في الدعاية أو « الإخروانيات » وهي القصيدة ذات المطلع المتبدل الذي لا ينسجم مع ما تلمس في أغلب شعره من روحانية ونرفخ وحب للمثل الجمالية :

حلفت بالخمر والنساء ومجلس الشعر والغناء <sup>(١)</sup>

ولعله لا يقصد من التمس أكثر من مزاج يستثير به إشباعه على شفاء أصدقائه الذين يحاط بهم في المقطورة :

لم أنسكم قط أصدقائي ولا تحولت عن إعجابي

إن هذه المحاولات في بحث أوزان عربية قل استعملها في عصرنا ، طيبة لأنها توسع آفاق شعرنا وتغني اللوق الحديث . والشاعر المعاصر يخسر حسارة أكيدة باطرأحه لهذه الأوزان الموسيقية الجميلة وإكثاره من أوزان معينة لا تزيد على الخمسة أو الستة هي الخفيف (الوافي) والكامل والرمل والسريع والمضارب . وذلك لأن خلية هذه الأوزان على شعرنا تطبعه بطابعها ، ولكل وزن روح تفرس نفسها على الشاعر إلى حد ما . ومصداق هذا ما نرى من اختلاف الجو في القصائد التي أشرنا إليها من شعر علي محمود طه ، فكان الأوزان النادرة فصحت له أبواباً جديدة من المعاني والأجواء والأفكار .

(١) ليال اللوح الثالث ص ٨٦ .

ولا بد لنا من أن نلاحظ أنه لم يستعمل هذه الأوزان النادرة إلا وهو في قمة نضجه الشعري وشبابه وحيويته، أي في « الملاح الثالثة » وه ليالي الملاح الثالثة . فما كاد يتخطى هذه الفترة حتى تناقص استعماله لها وعاد إلى الأوزان التقليدية كما يلاحظ في دواوينه : « الشوق المائدة » و « زهر وعمر » و « شرق وغرب » . وهذا يدل على أن استعمال الأوزان النادرة كان مظهرًا من مظاهر فورة الإبداع والتلفق عند الشاعر لأنه سمة من سمات القوة والحرارة . فما كاد يتزل عن القمة حتى عبا الألق وضعف الجناح عن الصعود . وعاد النسر إلى ما هو قريب مألوف من المستويات .

## ٢ - المقطوعة الثانية

نقصد بصيرنا « المقطوعة الثانية » ما جرى من شعر علي محمود طه على النسق التالي من قصيدة « كأس الحيام » :

هاتف الفجر القوي راع النجوم      وأطار الليل عن ألقها  
لم يزل يفري بنا بنت الكروم      ويشير لوجود في عشاقها<sup>(١)</sup>

وهو في حقيقته ضرب من الموشح ليس له لازمة ، ولنسمه « الموشح المسترسل » لأن فيه من الموشح تنوع قوافيه وفق خطة معينة ثابتة ، واستغلال مقطوعاته كل منها بفكرة فصلها عن المقطوعة السابقة ولو جزئياً . ولكن المقطوعة الثانية تظهر من صفة التقطع التي يفرضها على الموشح وجود اللازمة التي تتكرر في ختام كل مقطع فتوقف الاسترسال وتمزل المقطوعة عما قبلها وبهذا عزلاً تاماً .

(١) ليالي الملاح الملاح ص ١٢ .

ومن قصائد علي محمود طه ذات المقطوعة التالية مطوَّلة الفلسفية الرائعة  
 « الله والشاعر » و« قصائده » « كأس الخيام » و« قلبي » و« عاصفة في جمجمة »  
 و« زهراتي » و« الكرمة الأولى » و« على حاجر السفينة » . وهذا نموذج نختاره  
 من قصيدة غنائية جاءت في بعض مشاهد مسرحيته « أغنية الرياح الأربع »  
 حيث « يتفزل » <sup>(١)</sup> أزمردا بليلة رياح الجنوب وليلها يقول :

حيَّيتِ يا فرعاء	يا ربة الحر
يا من تنوق الماء	من منبع النهر
يا نشوة الملاح	في الليلة القمر
يا فتنة الفلاح	في الضفة الخضراء
عقصة الثمر	حقّ لها حقّ
ذوب من العطر	لم يحسوه حقّ
مزاجه النور	في شفتي زهره
كم ودت الحور	من ذوبه قطره
عبيره	يفري
بالرقص للجمر	والحمد العاصي <sup>(٢)</sup>

ولا ريب في أن علي محمود طه لم يكن أول من نظم على هذا النمق في  
 العصر الحديث ، إلا أنه ، مع ذلك ، ذو فضل خاص عليه ، بما بث فيه من  
 روح جديدة معاصرة فيها الغنائية واليمن والأسرسل حتى لقد طبع المقطوعة  
 التالية بطابعه الذاتي فما يكاد التقاوى المنتج يقع عليها في مجلة أو ديوان

(١) تفزل في رأينا ، شعر داخلي الظاهر ، تكن وراءه برودة الوصف ووجه الصلابة .  
 وعلى ذلك يكون التفزل أسط ونية من الحب والملك .

(٢) أغنية الرياح الأربع ص ٨٩ .

لشاعر حتى يتذكر علي محمود طه، وجائز هذه الموشحات المسترسلة شاع  
هذا الأسلوب العروضي في الشعر المعاصر فترة طويلة بعد صدور «الملاح  
الثالث» و«لياليه» .

والذي أسماه علي محمود طه إلى هذه المقطوعة الثنائية أنه طوَّعها لفكر  
الفلسفي في حين الوقت الذي أحاطها فيه بظلاله من الموسيقى الجميلة والجرى  
الموسمي ، وبذلك جعلها أداة حديثة في يد الشاعر المعاصر الذي يبحث عن  
شكل شعري يجمع بين حرية الثقافية ورسالة الشكل العربي للدارج القصيدة ،  
وذلك دون أن يسد مجال التعبير عن الفكر المعاصر الذي يتصف بالتحديد  
والإتساع .

وإنما احتذى علي محمود طه بفطرته الشعرية الموهوبة إلى ما في هذه المقطوعة  
الثنائية من بلور يستطيع حصرتنا أن يستلها في بناء هياكل فنية لقصائد جديدة  
ولذلك اختارها لبناء مطولة «الله والشاعر» وهي قصيدة فلسفية ثنائية تسترسل  
فيها الأفكار والأفهام مسترسلاً جميلاً يجمع بين عمق الفكر وروعة الشعر  
وخصوبة الجرح . وما من شكل شعري أنسب من هذه «الثنائيات» للشعر  
الفلسفي العاطفي ، لأنها كما قلنا تجمع بين الثقافية والحرية معاً . أما الثقافية  
فهي فيها محدودية بحيث لا تنعب الشاعر الذي يريد أن يتعرف إلى المعاني وحدها  
دونما جهد خاص لاقتناص التوافيق الشاردة ، ولكنها في الوقت نفسه قائمة  
بمحلي مزاياها القصيدة . وأما الحرية فهي تنبع من قصر المقطوعات ، لأن هذا  
يكاد يمنح الشاعر مزايا الشعر الحر دون أن يفقده رنين شعر الشطرين وحلو  
موسيقاه وغازاتها .

وأغلب شعر علي محمود طه للتظلم على نسق «الشرح المسترسل» يدخل  
في باب الشعر الفكري ، لأنه صاغ فيه أفكاره في أغلب الأحيان . وأما قصيدته  
«زهراتي» التي استعمل فيها هذا النمط في شعر عاطفي فهي ليست من شعره



الناجح كل النجاح . ولا نقطن سبب فشلها يرجع إلى خاصية في المقطوعة الثنائية تجعلها تصلح لشعر الفكر دون الحب . ولكن لعل علي محمود ألف أن يستعملها لشعره الفلسفي فلم يعد يحسن سواء فيها . ومع ذلك فإن قصيدة « زهراتي » ليست من الشعر الرديء ، وهذه أبياتها الأولى :

طالب انتظاري ومضى مواعيدي	وانت مثلي ترقبين المآء
كم لك حنني في المرى من يد	يا زهراتي أنت رمز الوفاء
يا زهراتي وبك لا تأسي	ولا يرعك الزمن الدائر
لا تطرق وابتهجي وابسي	عما قليل يقبل الزائر
عما قليل سوف نقينهُ	أجمل ما تصبو إليه الميون
يطرق بابي مطلقاً أنه	كل اصطيار في هواه يهون <sup>(١)</sup>

### ٣ - الموشح الموصلي الثاني

سبق أن درسنا هذه القصائد دراسة مفصلة في باب الموضوعات العاطفية ، ونحن نعود إليها الآن لندرسها من جانب شكلها العروضي ونماذج هذه القصائد « الجنتول » و « ليالي كيلوترا » و « سيرانا مصرية » و « خمرة نهر الرين » و « أندلسية » وهي قصائد تجري على نظام الموشح مع تنوع في أساليب بناء المقطوعة بحسب حاجة الشاعر .

أما « الجنتول » فتبدأ بيت مصرع ذي موسيقى عالية :

أين من حيني حاتيك للمجالي      يا حروس البحر يا حلم الخيال

(١) زهر وعصر ص ٣٤ .

ومن ثم يصبح هذا البيت لازمة الموشح فيكرره الشاعر في خاتمة كل مقطوعة تقريباً مع تغيير بسيط أحياناً . ولم يكن تكرر المطلع معروفاً في الموشحات القديمة وإنما هو ظاهرة خاصة بمل محمود طه . والمقصود منه إضفاء نغم على القصيدة واختتام المقطوعة بفصل قوي متميز .

يلي هذه اللازمة في «الجنود» مقطعان من مشطور الرمل لكل أربعة أشطر منهما قافية . وهما متساويان عروضياً غير أن الشاعر كتبهما كما يلي مفرقاً بينهما في شكل الكتابة :

وقص الجنود كالتجم الوضي      فاشد يا ملاح بالصوت الشجي  
وترنم      بالنشيد      الوثني      هذه الليلة طم البقري

شاعت الفرحة فيها والمسر

وبجلا الحب على الشاق سره

يمنة مل\* بي على الماء وسره

إن للجنود تحت الليل سره<sup>(١)</sup>

وما من سبب شعري يدعو إلى هذا التفریق سوى أن المقطع الثاني في كل مقطوعة في «الجنود» ، يستعمل هذه القافية الرائية الموصولة بالهاء ، وعلى ذلك تكون خطة قوافي القصيدة كما يلي :

اللازمة ١١ .

للمقطوعة الأولى ب ب ب ب - ج ج ج ج - ١١

للمقطوعة الثانية د د د د - ج ج ج ج - ١١

للمقطوعة الثالثة ه ه ه ه - ج ج ج ج - ١١

(١) ليل الملاح للهدهد ص ٩ .

وهكذا تتكرر قافية الراء المقابلة للحرف (ج) في المقطوعات كلها ،  
 بينما تنفيق قوافي الأقطر الأربعة الأولى من مقطوعة إلى مقطوعة .  
 ومن هنا يلوح أن هذا اللوح . حل محافضته على الأسلوب القديم يخرج  
 عليه بالتجديد والابتكار . وفي رأينا أن جعل اللازمة بيتاً ذا قافية مزدوجة  
 تختلف في الصدر عنها في المعجز ، يقيد الشاعر ومعانيه خلال المقاطع كما في  
 موشحات قديمة كثيرة منها موشح لابن زهر الإشبيلي " فتتلف فيما يلي  
 المتاحية :

سلم الأمر القضا فهو للنفس أنفع

واغتتم حين أقبلا

وجه بسر هـلا

لا تقل بالمعوم : لا

كل ما فات واقتضى ليس بالحزن يرجع

ولم يستعمل علي محمود طه هذه اللازمة خير المصرفة في موشحاته . ولا  
 ينتهي أن خطة التقدم أكثر تنقيداً من خطة علي محمود طه ولكنها أقل  
 موسيقية لأن النغم فيها غير مركز ، وذلك ناشئ عن بعد ما بين القافيتين  
 ( القضا ) و ( اقتضى ) . فكان الشاعر يبدل جهداً أكبر دون أن يحصل على  
 موسيقى أهل .

وقد جمع الشاعر في موشح « عمرة نهر الرين » تشكيلين من بحر الرمل  
 هما الوافي والمجزوء ، وبدأ بالمجزوء كما في هذا النموذج :

حلم القننة يا شاعر أم دنيا الخيال ||

أمروج خلقت بين سحب وجبال ؟

ضحكت بين قصور كلساطير اليبالي

هذه البنت فانظر أي سحر وجدال !

يا حبيب الروح يا حلم التنا      ههله ساعتنا قم غتا  
سكر العشاق إلا أننا ...      فاسقنا من خمرة الرين اسقنا<sup>(١)</sup>

ولازمة هذه القصيدة هي عبارة « فاسقنا من خمرة الرين اسقنا » وهي تتكرر في ختام كل مقطوعة بانتظام ، وفي وسع القارئ المتبع أن يرجع إلى سائر القصائد ويدرس شكلها ، فهي كلها موشحات حديثة طبعها الشاعر بطاينة الشخصي بما غير فيها من أشكال الوزن والتنسيق وبما حملها من الصور المعاصرة .

وقد أحدثت موشحات علي محمود طه رنة إعجاب في أطراف العالم العربي في حينها وأقبل الشعراء الناشئون وغيرهم على احتفاء أوزانها وصورها ومعانيها ، وفي وسع أي متبع لصحف ما بعد سنة ١٩٤٠ أن يحصل على نماذج من هذه القصائد .

وقد كان إحياء الموشح وإلباسه ثوباً من الأساليب المعاصرة والأفكار الحديثة خطوة طيبة يستحق عليها الشاعر الثناء ، لأن هذا الفن من الفنون الشعرية قد بقي محافظاً على لغة معينة انحدرت إليه من الشعر الاندلسي مثل الكلمات : « بدر ، شادن ، رشا ، قد ، وصال ، خصن ، شقيق ، حمار ، دلال ، أفاع ، حلال ، ثمر ، برق قد أومض ، نظيم » إلى آخر هذا القاموس الجماد . كما بقي الموشح محافظاً على تقاليد المعاني والصياغة . وقد ساهم علي محمود طه مساهمة فعالة في تحطيم هذه الأغلال التي قيدت الموشح وأبرزه شكلاً من الأشكال الحديثة يستطيع الشاعر أن يستغنى في القصائد العاطفية الخفيفة في مناسبات المرح .

(١) ليلالي المخرج الثالث ص ٩٥ .

وقد أخذ طائفة من النقاد - منهم الدكتور شوقي ضيف - على أغنية الجنود أن معانيها سطحية وأنها بمجموعها ألفاظ مرصوعة لا تنتهي إلى مغزى حقيق ولا ترتفع إلى مستوى الشعر العالي . وهذا الحكم ، على ما قد يكون فيه من مبالغة ، يصيب جانباً من الحقيقة . ويقع على الشاعر شيء من اللوم فيه ، لأنه كان يستطيع ، ببعض الجهد ، أن يرفع المستوى الفكري لموشحاته بحيث تستوعب ما هو أبعد من مجرد الثنم الظاهري والأوصاف الحسية . ولكننا ونحن نقرر هذا ، لا نستطيع أن ننسى أن جانباً من التصور يقع على الشكل المروعي " للموشح نفسه . فإن هذا الموشح بطبعه ليس شكلاً شعرياً مطلوباً بحيث يستطيع الشاعر أن يصنع منه كل ما يريد وإنما هو شكل محدود فيه عسر وجنوح إلى السطحية . وكلتا الصفتين تشآن من شكله الذي يقوم ، في الأصل ، على اللازمة ، فإذا لم توجد اللازمة ، بقيت قوافيها قائمة تعود في خاتمة كل مقطوعة ففرضي نفسها . وهذه اللازمة تحدد نوع الفكر التي يمكن أن ترد في الموشح وتعملها إملاء .

ونلاحظ معنى هذا . إن الموشح يتألف من لازمة ترد في أوله ويسلط الشاعر عليها الضوء ، وهذه اللازمة تتألف من بيت واحد كما في أغنية الجنود أو من بيتين كما في موشح ابن زمرك الثاني :

وباقه يا قامة التضييب      ونجمل الشمس والقمر  
من ملك الحسن في القلوب      وأبد اللحظ بالحوار

ويقتضي البناء الشعري الجيد أن يحمل الشاعر في هذه اللازمة معنى يصح أن يتكرر في ختام كل مقطوعة . فإذا تذكرنا أن التكرار ، بطبعه يعرّي فقط الضمير في الشعر ، أدركنا عظم مسؤولية الشاعر في صياغة هذه اللازمة ، وكيف يجب أن يصوغها بحيث يتوافر لها الاستقلال الكامل عما جاورها بحيث ترد في مكانها دون تطفل أو ثقل . فإذا توافر الاستقلال بقيت الصياغة والمعنى الجميل .

حتى إذا انتهى الشاعر من « اللازمة » التي هي حجر الأساس في الموشح بدأ نظم المقطوعة ذات الطول المعين المقروض ولا بد لهذه المقطوعة أن تنتهي بترتيب ما « بحيث يصبح أن تعود اللازمة ، أو ما يحوس منها ( أي قوافيها ) . وهذا المدى المحدد في الطول والوزن ، مع شرط حودة اللازمة ، يهبط المعنى والشاعر . وأول نتائجه وأبرزها أن الموشح يصبح غير صالح للتصايد ذات المعاني العميقة والأفكار الجليقة ، لأن ما فيه من تقطع وما تسلبه إياه حودة اللازمة من تسلسل وانتيال ، كل ذلك يفقده مزية القصيدة المألوفة . يلي ذلك أن الأطوال الثابتة في مقطوعه الموشح وسرعة مجيء القافية ، ومقاطعة النظم ، وحودة اللازمة ، كل ذلك يضطر الشاعر إلى العتمة والتأنيق للتعبير عن العمق والجلال .

وبسبب ذلك كله نميل إلى أن نحكم بأن علي محمود طه كان موفقاً في اختيار الموضوعات لموشحاته بحيث جعلها موضوعات غنائية لا تلتبس عمق الشعور ولا كثافة الجمل وإنما يهيئها للتعبير بالنظم والصور الحسية عن معانٍ لاهية عابرة تصلح للفناء وتخطو لمن لا يلتبس من الشعر أكثر من الطرب . نعم إن هذا الضرب من الشعر لم يعد يرضي القارئ المتأنف للعناصر الفني يلتبس مستوى فكرياً معيناً ، ولكن هذا ليس ذنب الشاعر وإنما هو طبيعة الموشح نفسه ، تشهد لذلك مئات الموشحات الأندلسية وقد دارت كلها حول موضوعات القهر العابر التي تجد فيها الشاذن الأحيى والكأس ذات الحبيب والتداعي والروض والبدر وأطراح الموموم ونحو ذلك من صور لا معنى لها في الغالب . ومهما حاول الشاعر أن يرفع عن هذا المستوى ، لم يكن ارتفاعه من العلو بحيث ينجو من طبيعة السطحية في الموشح ، فلذلك شيء يلزمه ، لأن شكله هو الذي يفرضه فلا بد للشاعر فيه .

ولذا كان علي محمود طه قد نظم بضعة موشحات سطحية في معانيها العامة ، بديعة في جوها وموسيقاها ، فيحسبه أنه أسدى إلى الموشح بدأ ينقله

إلى ألقاف حياتنا المعاصرة ، ونحبيه إلى الألف من الشعراء والقراء ، وبجبه أنه جدد في عروضه وتفصيله تجديداً قريباً إلى روح العصر .

### الثقافة في شعره

التزم علي محمود طه الثقافة الموحدة في كثير من شعره وإن كان خرج عليها خبر قليل . ومن مزاياه أنه يحافظ على مستواه الفني في الحالتين ، سواء أكتب بالثقافة الموحدة ، أم خرج عليها إلى القوافي المتنوعة . ذلك أنه ، فيما يبدو ، كان يميز بحسب القننى القصائد التي تنتفع بالثقافة الواحدة ، والقصائد التي يفيد منها التنوع .

أما الثقافة الموحدة فقد استعملها في تلك القصائد التي تنظم فكرة واحدة يمكن جمعها في إطار متين مثل قصائده : « طاروق بن زياد » و « ليلة هيد الميلاد » و « عودة المحارب » و « انتظار » و « رجوع الماروب » و « التمثال » فإن قوة الفكرة ووضوحها في هذه القصائد تجعل أن تكون القصيدة موحدة الثقافة بحيث لا ترتفع ولا تنخفض ولا تتغير التبرة فيها كثيراً .

وأما الثقافة المتغيرة فقد استعملها في القصائد ذات الفكرة المتسلسلة المتشعبة بحيث يرد جزء من الفكرة في كل مقطع ويكون تغير الثقافة متجاوباً مع تغير الفكرة . وهذا النوع من الشعر ذو ولفات فكرية وتحوّج عاطفي "تختلف حلواً وانخفاضاً من مقطع إلى مقطع ، ولذلك نجى الثقافة المتغيرة ملائمة للمحتوى كما في قصائده : « الموسيقى العمياء » و « ميلاد شاعر » و « كأس الحليم » و « غرفة الشاعر » .

ومما يلفت النظر أنه لم يستعمل تنوع الثقافة في شعر المناسبات قط . ولعل سبب ذلك أنه يعد شعر المناسبات شعراً جمهورياً يجب أن يكون مجلجل النعم ، عالي الرنين ، فتمكّنه الثقافة الموحدة من ذلك بحيث يستحوذ على إعجاب

الجمهور للمصفي ، بينما يترك القافية المتخيرة للشعر العاطفي لكي يضيف بها  
تلويحاً شعورياً وتغرياً في النبرة .

ومن أمثلة التوفيق في اختيار إحدى القافيتين ، قصيدة « العشاق الثلاثة »  
وقد استعمل لها القافية المتخيرة ، وكان ذلك ملائماً كل الملائمة لموضوعها  
وشكلها ، لأنه كان يغير القافية كلما تحدث عن عاشق من العشاق الثلاثة حتى  
إذا انتهى غير القافية إيماناً بانتهاء جزء من الحكاية وبدء جزء جديد .

وبذلك قام تناسب كامل بين القافية وفقرات الموضوع .

على أن اللغة البديعة في القصيدة تأتي في شاعنتها ، عندما ينتهي حديث  
العشاق الثلاثة ونصل إلى رأي « القمر » فيهم وفي حواظهم . فقد ميز الشاعر  
هذا القسم ، لا بالقافية وحدها ، وإنما بشكل الوزن أيضاً . فقد نقله فجأة من  
أسلوب الشطرين إلى أسلوب الشطر الواحد - وهو ما يسميه المروضيون  
بالمنطور - جاءلاً في آخر كل شطر قافية موحدة كما يلي :

فحدثني فيه الضوء وارقد مضجعا  
وقال له : أنبت في سخطك الصبا  
ولما ترح جفنًا من السهد متعبا  
وسخرية بالنار أن تنقريا  
كان شعامي في جفونك قد شبا  
ومن حيث مثواك في حله الربا<sup>(١)</sup>

وقد كان هذا الشكل مناسباً كل المناسبة لأن القافية أصبحت ترد في

---

(١) ليالي الملاح ص ١٣٨ .



نهاية الشطر الواحد بعد أن كانت لا ترد إلا في نهاية الشطرين ( البيت ) .  
وهذا يُشعر بأن المتكلم « القمر » غاضب يلتقي العبارات في سرعة وحسَن .  
وهي التفاتة شعرية مرهفة ونحن نعدّها دليلاً على خصوبة شاعرية على  
محمود طه وقوة إحساسه بالوزن والقافية ، وأصالة فهمه لها .

ونجد شيئاً يشبه هذا في قصيدة « ميلاد شاعر » وهي قصيدة تقليدية في  
صورها وإن كانت فكرتها مبتكرة <sup>(١)</sup> وقد جرت على نظام الشطرين والقافية  
المتغيرة ، وكانت القافية تتغير في كل مقطوعة . ولم يتقيد الشاعر بطول معين  
للمقطوعات وإنما ترك عدد الأبيات حراً مصوراً المعنى في الفقرة حتى يفرغ  
منه وإذا ذلك يبدأ قافية جديدة . وإنما معنا القصيدة مثلاً لأن الشاعر انتقل في  
خاتمتها إلى « المشطور » كما فعل في « العشاق الثلاثة » فقال :

ادخلوا الآن أيها المحسنون  
جنةً كنتموها تواعدونا  
اجعلوها من البدائع زونا  
واملاؤوها من الجمال فنونا<sup>(٢)</sup>

وهي بادرة موفقة لأن هذه الفقرة في القصيدة من كلام « الخالق » وبها  
يفتح باب الجنة للشعراء المحسنين فكأنها الآية « ادخلوها بسلام آمنين » .  
وهي مميزة بقافيتها وشكلها عن سائر المقطوعات لهذا السبب . والمشطورة  
ترسم خلاصة ما يريد الخالق من الشعراء فإي يكاد حديثه ينتهي حتى يغير  
الشاعر شكل الوزن ويستبدل القافية لكي يختم القصيدة بكلمة منه هو تختلف  
في شكلها عن كلام الخالق .

(١) وهي من الفكرة التي بينت عليها سرية ( أرواح وألحاح ) من حيث تصويرها  
الشاعر عابثاً من النساء .

(٢) الملاح ثلاثة من ١٩ .

ومن الظواهر المروحية الطريقة أن الشاعر يكتب أحياناً قصيدة مقطعية على شكل الرباعيات أو الثلاثيات ، فلا يستفيد من هذا الشكل بتنوع القافية من مقطع إلى مقطع وإنما يستعمل القافية الموحدة في المقاطع كلها كما في هذه القصيدة المختارة من « أرواح وأشباح » وعنوانها « الفنان الأول » :

وحيث توجد الحياة	وحيث الوجود جنين العلم
وحيث الطبيعة جباله	تشقّ الوحدان وتنبئ القمم
وحيث العادة بنت الخيال	ولذتها من معاني الألم
وحيث الطريدان شجا الكؤوس	ومجاً صبايتها من قسَم

• • •

رنا والطبيعة في طيها	وحسواء عارضة كالصم
فمن أين سار وأتى مشى	تصدته مقبلة من أمم
هناك أول قلب هفا	وأول صوت شدا بالتغم
وأول أغنية صوّرت	وخطت على اللوح قبل القلم

• • •

فيا لك حواء أخوتيه	وأحقبه حمرات القلم
لقد كان راميك المجبى	فأصبح راميك المهتم
ولولاك ما ذرفت عينه	ولا شام بارقة فائهم
وعاش كما كان آبائهم	يفني النجوم ويرعى القم <sup>(١)</sup>

ومن نماذج هذا في شعره قصائده: « القمر العشق » و « الشوق المائد » و « أينما الأشباح » وهو يلتزم فيها جميعاً نظام المقطوعة بما يتبعه من تقسيم المعنى إلى فقرات متساوية ، دون أن يخفف عن نفسه عبء القافية الموحدة وما

(١) أرواح وأشباح ص ٦٠ .

تفرضه من قيود . ولا أظنني قرأت لشاعر غيره مثل هذا الالتزام بشيئين أحدهما يعني عن الآخر ، فهو ضرب غريب من « لزوم ما لا يلزم » في الشعر . ولعلّ الشاعر أراد أن يثبت لبعض متقدي قصائده ذات القوافي المتنوعة أن نظام المقطع مطلوب في ذاته ، لأن المعنى يجلبه ، وليس نهراً من أهواء الثقافية الموحدة . على أن هذا التعليل ليس أكثر من حيل . ولا حقّ لإنسان أن يحسد ما دام لا يملك الدليل . وإنما نعرض مثل هذه الحيلوس ، لعلّ أديباً كان يعرف الشاعر معرفة شخصية ، يدلي برأي ينفع في الموضوع . فمن كثير الفكرة لكي تثبت منها لا لكي تثبتها .

## مأخذ على شعر الشاعر

### ١ - الوزن

لم نحلُ قصائد علي عمود طه من أخطاء الوزن وإن كانت هذه الأخطاء بسيطة معدودة . وقد رأيت أن أُشير إليها إشارة عابرة لمجرد التنبيه .

فمن الخطأ ما جاء في عروض هذا البيت :

لَمْ أَقْبَلْ فِي الظَّلَامِ إِلَيَّ      وَلَمَّاذَا طَرَقَتْ بَابِي لَيْلًا<sup>(١)</sup>

فقد جاء فيه : « فاعلاتن » دونما إشباع في خاتمة الشطر الأول : مع أن الصحيح هو « فاعلاتن » لأن البيت من البحر الخفيف .

ولا يحل الإشكال أن نكتبها هكذا : « لَيْلًا » لأن مد الياء لا يسوغ في غير القافية ، وهذا الشطر ليس مصرعاً . وقد كان الصحيح أن يأتي بلفظة في آخرها سكون أصيل كالنتوين أو الألف المقصورة كما كان يصح أن يصرع

---

(١) اللقح الثالث . قصيدة « أيتها الأشباح » ص ١٨ .

البيت على وجه ما . أما إيقاؤه على ما هو عليه فإنه ممنوع عروضياً والسمع الشعري لا يقبله .

ومما سبق أن نهيت إليه في كتابي «قضايا الشعر المعاصر» الخطأ في وزن الطويل في قصيدة «المشاق الثلاثة» وسأورد هنا على ذلك الخطأ شاهداً آخر من القصيدة نفسها قال :

وأحسن في تفكيره القمر الزاهي : ومراً بأرض ذات عشب وأموه  
يتاجبه منها عاشق ذو خراعة : مناجاة صوفي لطيف إله <sup>(١)</sup>

فلأن وزن المعجز الأول (ضولن مفاعيلن ضولن مفاعيلن) .

ووزن المعجز الثاني (ضولن مفاعيلن ضولن ضولن) .

وتسمى التشكيكة الثانية عند العروضيين باسم «الطويل المحذوف المتحد» وهي غير التشكيكة الأولى ولم يسمح قط أن للمرب جمعوا بين تشكيلتين في القصيدة الواحدة . والسمع المنسوب لا يطبق أن يجتمعا وإنما ينظر من ذلك تفوراً شديداً .

ومن الغلط العروضي قوله من «الرمك» :

يا لها كيف استقرت ثم فرت : لحظة مرت ولكن ما وعاما <sup>(٢)</sup>

وفيه كان عروض الرمل «فاعلاتن» في غير ما تصریح وهو خطأ ظاهر لأن الصحيح أن تصير «فاعلن» ، وعلى ذلك جرى الشعر العربي كله . وهذا الخطأ غير نادر في الشعر المعاصر، ومنه كما أذكر بيت يرد في قصيدة

(١) ليال الملاح ■■■ ص ١٢٢ .

(٢) شرق وغرب ص ٢٣ .

لطيفة يفتيها محمد عبد الوهاب خاب عن ذهني اسم الشاعر الذي نظمها ، قال :

ذكريات عصفت بي ذكريات لم تدع من أجل إلا بقاها

وقد يركب علي محمود طه في النادر القسورة الشعرية المستكرهة مثل  
تحريكه الساكن في هذا البيت :

أنا ذاك الشريد في صحراء <sup>(١)</sup> ميسر غبل السيل في الفلوات

لأن وزن البيت يقتضي فتح الحاء في كلمة « صحراء » . ومثل ذلك  
حلقه الياء في كلمة « الراعي » في بيت من قصيدة متأخرة له :

أم علي فجيرك ناي فيه <sup>(٢)</sup> راع اجتاع

وقد أثبتنا بالياء في النص المطبوع مع أن الوزن لا يحتمل هذه الياء سواء  
أثبتنا أم حلقها ؟ وإنما هذه الياء باعتبار العروض غير موجودة والكلمة  
المستعملة هي « الراعي » . ومن ثم فهي ضرورة شعرية غير لطيفة .

## ٢ - اللغة

ترد في شعر علي محمود طه مجموعة من أخطاء النحر واللغة والمعاني .  
ولا نظن السبب في هذا يرجع إلى أن الشاعر لم يكن يعنى بالجانب اللغوي  
من شعره ، لأننا نظن العكس ، فقد كان علي محمود طه من الشعراء الذين  
يعنون عناية شديدة بجويد لغة الشعر ونظمه كان طموحاً حريصاً لا على أن

(١) الملاح لحياته ص ١١٤ .

(٢) شرق وغرب ص ٥٢ .

يتحاشى الخطأ وحسب وإنما على أن يمتلك مظهر الذي يحسن اللغة أيضاً ،  
وأما سبب ما نرى من قصوره في هذا الباب فيمكن في ما فاتته من الدراسة  
العلمية المنتظمة للغة والأدب ، فقد عرفنا من سيرته القصيرة أنه لم يتل حتى  
تعلماً ثانوياً كاملاً . والغالب على من كان هذا شأنه أن يلتزمه ما عاش شيء  
من ضعف اللغة ، وهذه ظاهرة عامة ملحوظة في أدب الشعراء الذين لم يتألوا  
ما يحتاجون من الدراسة العلمية المنتظمة للغة العربية وآدابها . نعم ، إن  
الدراسة في ذاتها لا تستطيع أن تخلق الشاعر ، لأن الشعر موهبة وفطرة منفصلة  
عن الدراسة ، غير أن الموهوب لا يستطيع أن يكمل شعرياً من دون دراسة ،  
فإذا نظم شعراً عالياً في روحه وموضوعه وصوره وموسيقاه فإن جانب اللغة  
لا بد أن يظهر الضعف على وجهه من الوجه .

وكذلك كان شعر علي محمود طه ، فإنه ، على جماله وأصااته ، يشير  
إشارة واضحة إلى ما ورثه من نقص في الثقافة اللغوية والنحوية . أما في  
النحو فإن شعره يعرض أحياناً لأخطاء فادحة مثل قوله :

فأسكبني الخمر وارشفني      سه على رنة الوتر  
وإذا شئت فاسقني      ه على نغمة المطر <sup>(١)</sup>

وفيه استعمل « اسقني » في خطاب المؤنث بدلاً من « اسقنيه » والظاهر  
أنه اعتبر حذفها من علامات بناء فعل الأمر . وقد كرر هذه الغلطة في عدة  
مواضع من دواوينه ومن ذلك ما ورد في إحدى قصائده والمخاطب مؤنث :

يقول أنا الحب لا تلقِ بي      إلى النار إني قوي شديد <sup>(٢)</sup>

(١) ليالي الملاح لعماد م ٥٤ .

(٢) الشرق لعماد م ٦٧ .

وفيه حذف ياء المخاطبة من الفعل المضارع المجزوم غير متبته إلى أن علامة الجزم هي حذف لام الفعل لا ياء المخاطبة التي هي الضمير الفاعل فلا يجوز حذفها . وقد أقام وزن اليت على هذا الحذف غير المشروع ، فلا يستطيع إضافتها . ومن نماذج هذه النقطة ما جاء في هذا اليت :

هَاتِ كَفَيْكَ وَلَا تَضْطَرِّبِي لَا تَحَالِي رِيَّةً فِي نَاطِسْرِي <sup>(١)</sup>

وقد خاطب المؤنث فيه بكلمة « هَاتِ » حافظاً ياء المخاطبة على غير ما وجه يسخ ذلك . وفي هذا اليت خطأ ثانٍ هو شكل اللام في كلمة « تحالي » فقد فتحها الشاعر والصراب كسرهما على القاعدة . ومثل هذه الأخطاء تدل على قصص في دراسة قواعد النحو الأولية بله المقدم منها .

ومن الخطط التحري الظاهر قوله :

مَا عَجِبْتُ أَنْ تَرْدِيهِ عَلَيَّ بَلْ عَجِيبٌ أَنِّي لَأَزِلْتُ حَيًّا <sup>(٢)</sup>

فقد استعمل فيه « لا زال » لغیر الدعاء « والصراب » ما زلت « كما لا يخفى على أي تلميذ ذكي من تلاميذ الثانوية .

وقد يجوز الفعل المضارع دون داعٍ إلى جزمه كما في هذا اليت :

أَقْسَمْتُ لَا يَمْسُ جَبْرُهَا أَيْدِي النَّحْرِ وَلَوْ كَانَ إِلَّا <sup>(٣)</sup>

فإن حتى الفعل « لا يمس » فيه هو الرفع لا الجزم . ولعل في ذهن الشاعر التباساً يتعلق بالجملة التي يتصلوها ما يشعر بالقسم أو نحوه . وهو وهم ظاهر ليس له أساس في النحو ومنه في القرآن الكريم هذه الآية :

(١) زهر وعسر ص ٢٤ .

(٢) الفوائد السالك ص ٨٨ .

(٣) الفوائد السالك ص ١٨ .



« أهولاء الذين أنتمم لا يتلهم الله برحمته ؟ » <sup>(١)</sup> وفيه كان لفعل مرفوعاً على الوجه الصحيح .

وقد ينصب كلمة حل أنها حال منصوبة مع أنها ليست إلا نعتاً حقه الرفع كما في هذا البيت :

شعراء الشباب غرّ عسن الأيكة شادٍ غضباً يبراحه <sup>(٢)</sup>

وقد نصب ( غضباً ) فيه مع أنها نعت للنكرة « شاد » ، ولا يكون وصف النكرة حالاً كما هو معروف والصواب أن يقول « شاد غضباً يبراحه » . ومن غلطاته قوله في ترجمته لفصيحة ( البحيرة ) للامرتين :

ويك دعنا نمرح بأجمل أيتا م ونلقى من بعد غوف أمانك <sup>(٣)</sup>

وفيه أضاف أفضل التفضيل إلى جمع منكر ، والصحيح أن يضاف إما إلى مفرد منكر مثل « أجمل يوم » أو إلى جمع معرف مثل « أجمل الأيام » أو « أجمل أيام صبانا » أو نحو ذلك . ومن عيوب هذا البيت أن فيه ضللاً مرفوعاً هو « نلقى » مطوياً على فعل مجزوم هو « نمرح » .

ومن أخطاء النحو الشيعة إعراب كلمة « أخ » في هذا البيت :

من الرجال العاجئين يتهم أخ الأكام والفراخ القلب <sup>(٤)</sup>

لأنه أحربها بالحركات بدلاً من الحروف ، مع توأمة شروط إعرابها

(١) سورة الأعراف آية ٤٨ .

(٢) ليل الملاح القاه ص ١٠٥ .

(٣) الملاح القاه ص ١٩٤ .

(٤) أغنية المرباع الأربع ص ١٩ .

بالحروف لأنها من الأسماء الستة ، وهي هنا مضافة إلى غير ياء المتكلم  
فالصواب أن يقول : أنحر الأكام ، وكثيراً ما يرتكب الكتاب الناشئون هنا  
الغلط ، وقد يرتكبه من هم أكثر من ناشئين .

وآخر ما سنصف عنده من غلط علي محمود طه في النحو رفعه لاسم  
لعل في البيت التالي :

فلعل من لمحات ثورك بارق<sup>(١)</sup> ولعله وضع الجين الناصر<sup>(٢)</sup>

ولأننا نكتفي بهذا المقدار من الأخطاء لأننا نكتب لتمثيل لا للاستقصاء .  
وعلي محمود طه يخطئ في اللفظ كما يخطئ في النحر ، ومنهجنا في تعداد  
أخطائه أن نأخذ عليه ما عايناه في القواعد الأساسية دون أن نتجلبق فنطلب  
لفظ القاموس ونعلق مناهذ النور والهواء على الشاعر . فنحن نرفض للشاعر  
أن يقول :

يشرق البحر من تماثيل فيها ومقاصير كالبروج المزانة<sup>(٣)</sup>

لأنه صاغ « المزانة » من الفعل « أزان » مع أن « زان » المجرد مصدر  
فالصواب أن يقول « المزينة » على القياس .

وقد يضيف الشاعر حرفاً دميلاً على الكلمة مثل قوله « زجاجيها »  
يريد « زجاجها » :

فلأوما له أني هنا تحت شرفي ورواء زجاجيها أغلقت مكاني<sup>(٤)</sup>

(١) اللوح الثاني ص ١٧١ .

(٢) اللوح الثاني ص ١٤١ .

(٣) ليل اللوح الثاني ص ١٢٢ .

وقد يصوغ مصدراً عجباً لا القياس بقبله ولا السماع مثل قوله « رعياً »  
في هذا البيت :

رعياً المحب للحبيب      ب      حلف بالمخاطر <sup>(١)</sup>

وهو يريد بها « الرعاية » أو « الرعي » من رعى يرعى .

وقد يخطئ الشاعر في معنى الكلمة كما في هذا البيت :

إذا ما سئق المصفو      ر      في أعشاشه الفُنن <sup>(٢)</sup>

لأنه يستعمل « سئق » بمعنى « غرد » ولعله يقصد بها الفعل « شقق » .  
والصحيح أنها لا تعني ذلك ومماها بعيد عن ذلك كل البعد . وإنما هو  
- لسوء الحظ - معنى مستحج يقصد البيت وسمي « إلى القصيدة .

ويخطئ في استعمال كلمة « الطهر » في هذا البيت :

ووسد ثراك الطهر جنبك وانتظم      لداثك فيه فهو مهد الباهر <sup>(٣)</sup>

فهو يحملها معنى « الطاهر » والواقع أنها مصدر طهر يظهر .

ومن أخطائه في المعاني قوله :

نمر ناضج الجنى      كيف لا تقطف الثمر <sup>(٤)</sup>

لأن الثمر والجنى واحد تقريباً . وكثيراً ما يقع على محمود طه في الخط

(١) زهر وعبر ص ٧١ .

(٢) ليالي الملاح لكاه ص ١١٠ .

(٣) ليالي الملاح لكاه ص ١٠٤ .

(٤) المصدر السابق ص ٥٣ .

الإملائي فيكتب « قسا » بالألف المقصورة وهذا الصنف من الأخطاء يتكرر في مجموعات الشعرية على الرغم من كثرة الطباعات التي ظهرت في حياته . وقد يتساهل في استعمال الحروف فيضع حرفاً في غير موضعه كما في قوله :

من ليالي<sup>(١)</sup> التي لم يهدأ الشوق عليها

فإن كلمة « عليها » هنا نائية وكان ينبغي لها أن تكون « إليها » والظاهر أنه اضطر إلى استعمالها لأن « إليها » وردت قافية لبيت تال مهم في المقطوعة ، فلم يبق إلا أن « بمجر » كلمة « عليها » في مكانها وإن تكن غير مناسبة . ومثل هذا نادر في شعره وأكثر ما يكون منه عند استعمال الباء مكان ( في ) أحياناً وهو ليس من الشناعة بحيث نحسبه عليه ، وإن كان تحلثه أجمل لأن الباء معاني غير معاني « في » كما يدرك كل متبحر .

• • •

هذه أبرز المآخذ على شعر علي عمود طه ، وهي — على كثرتها — لا تعد شيئاً بالقياس إلى ما لدى شعراء اليوم من غلط وسقط وضعف فقد فشا الخطأ في شعر الناشئين إلى درجة أن قلعت مدرسة من الشعراء تحت مقعب الاستهتار بالغة الحرية ، والترف عن احترام قواعد وأصولها ، وكان التجديد في المضمون يتضمن تحطيم القواعد القديمة المقبولة . وهذه الفئة تسمى الناقد الذي يتناول اللغة وينبه إلى ما فيها من الغلط والخروج نائلاً « رجبياً » لا بل إنها قد لا تتورع عن اتهامه بأنه يجهل الأدب الحديث ، ومناهج النقد الغربي . وقد بينت في فصل من كتابي « قضايا الشعر المعاصر » أن هذا الاتجاه لدى الأدباء المعاصرين ليس أصيلاً وإنما تحدر من دراستهم السطحية للنقد الأوروبي ، فهم يريدون أن يبنوا نظرياته ، وما دامت تلك النظريات

(١) نشر في المائدة الثالثة للديوان ص ٢ .

لا تنفى بتقد اللغة فلا بد لهم من أن يجاروها حرفياً ولو على حساب الشعر العربي الذي يكتب بلغة لها ظروف غير ظروف اللغات الأوروبية .

والواقع أن المزيد من الاطلاع على النظريات الحديثة العميقة في النقد الأدبي ، لا بد أن يردّ الناقد العربي إلى الثقة بالنفس والاستقلال الفكري ، ومن ثم إلى احترام اللغة العربية وتراثها الأدبي . وإنما يصدر ازدهار اللغة من أحد اثنين : إما من جاهل لا قدرة له على التمييز ، وإما من عارف مفرض يكيد للأمة العربية وقوميتها .

والشاعر العربي يخسر خسارة فادحة عندما يعتق هذا الاستهتار باللغة . وهل للشعر ، في واقع ، إلا مقدرة الشاعر على استعمال اللغة بحيث تشع ألقاؤها المعاني والظلال والاتصالات ؟ وإذا كان الشاعر لا يعرف بالأساليب والتقواعد الرصينة فكيف يصون شعره من ركائكة القوضى وضعف الروح بحيث يرقى إلى مستوى الشاعرية ؟ .



## الباب الرابع

آراء علي محمود طه

١- في الشعر .

٢- في الحب .





## الفصل الأول

# آراء علي محمود طه في الشعر

### نظرية في الشعر

يوشك علي محمود طه أن يكون صاحب نظرية كاملة في الشعر والشاعر ، تقول ذلك وإن كان لم يكتب بالنثر شيئاً يشبه النظرية أو يقاربا . وإنما كانت نظريته حجة تنطق في شعره نفسه . وما أعرف شاعراً عربياً معاصراً كان يقلس الشعر ويحرم الشاعر إلى درجة علي محمود طه فإن له قصائد كثيرة في موضوع الشعر والشاعر وحسبه أن أطول قصيدتين كتبهما كانتا في هذا الموضوع ونعني بهما قصيدة « أرواح وأشباح » ذات الصبغة المسرحية ، وقصيدة « الله والشاعر » ذات الروح الفنتائية . تناول في الأولى صلة الشعر بالغريزة ، وتناول في الثانية صلة الشاعر بالخائق من جهة ، وبالحياء الإنسانية من جهة ثانية ، وعرج على جوانب من نفسية الشاعر فتناولها . هذا بالإضافة إلى قصائده القصيرة التي دارت حول الشاعر والشعر مثل « ميلاد شاعر » و « غرفة الشاعر » و « مخدع مغنية » و « خمرة الشاعر » و « حانة الشعراء » و « موت الشاعر » وسواها .

وإلى جانب هذه القصائد التي خصصها كلها للشاعر ، نجد في كثير من قصائده انشغافاً إلى الشاعر ، وهو انشغاف لا يكاد يفارقه ، فهو لا ينساه قط .

وكان الشعر كان أحب شيء إلى قلبه وروحه فهو يتلوه به ويتحدث عنه ويعيش له . وبخسنا أنه كان يذكره حتى وهو يكتب قصائد المناسبات فيقول في إحداها :

الشعر حنني نشوة طويصة      وشعاع كأمس لم يقبلها لسم  
لاني بنيت على التقديم جديده      ورفضت من بنيانه ما هدموا<sup>(١)</sup>

لقد كان الشعر نشوته العلوية الأكبر التي لا ينقطع عن ذكرها ، حتى تجسدت بين أيدينا ، في ثانيا قصائده ، خطوط شبه « نظرية » في الشعر تعبر عن رأيه فيه وفي صله بالحياة والفكر ، وفي سمات الشاعر الحق ونحو ذلك . ومنهبط الخطوط الأساسية لهذه النظرية في الصفحات التالية ، « مستدين إلى شعره نفسه ، واضعين جوانبها المختلفة تحت عناوين جانبية تيسر المراجعة والتبويب .

## أ - وظيفة الشاعر وعلاجه

يؤمن علي محمود طه بأن للشاعر قداسة تأتيه من قداسة شعره ومشاعره ، وهو يخاطب الخالق بهذا المعنى في قصيدته « الله والشاعر » فيقول :

أنا الذي قدمت أحزانه      الشاعر الشاكي شقاء البشر  
فجرت بالرحمة ألعانه      فاملاً بها يارب قلب القدر<sup>(٢)</sup>

ولنما أرسل الشاعر إلى العالم ليكون بدأ رحمة تكفكف الدموع وأهنية

(١) ليالي الملاح الهامه ص ٦٥ .

(٢) الملاح الهامه ص ٩١ .

عزاء ، فهو في ذلك شيء « بالنبني » ، لأتينا كليهما ، مرسلان من الله إلى هذه الأرض لتأدية رسالة ، يؤدي النبي رسالة الدين ، ويؤدي الشاعر رسالة الجمال والروح والحب . وفي شعر علي محمود طه لمحات غير قليلة تشير إلى رسالة الشاعر هذه فمن ذلك قوله في المطولة :

ما الشاعر الفنان في كونه      إلا يسد الرحمة من ربه  
معزي العالم في حزنه      وحامل الآلام عن قلبه <sup>(١)</sup>

فالشاعر مرسل من الله لكي يؤدي رسالة رحمة وعزاء إلى العالم ويمثل جانب من هذه الرحمة في شعر الشاعر لأنه يبهج العالم ويحزيه بأنغام « قيثارته » . ونجد معنى مقارباً لهذا في قوله مخاطباً الخالق :

بعثته طيراً خفوقاً الجناح      على جنان ذات ظل وماء  
أرسلته فيها قبيل الصباح      وقلت غن الأرض لحن السماء

ولحن السماء هو لحن الأخلاق الكاملة والرفع والروحانية ، وهي المعاني التي يتصف بها الشاعر في ديوان « الملاح الثالث » الذي جاءت فيه القصيدة .

يضاف إلى ذلك أن الشاعر يؤدي عن إخوانه البشر مهمة التعبير فهو يصف همومهم وآلامهم ويرفعها إلى الخالق فكانه « وسيط » بين الله وعباده ، يرفع إلى الله شكابة البشر ، ويوصل إلى البشر رسالة السماء ومطالب الخالق . وهذا يستتبع - عند علي محمود طه - أن طبيعة الشاعر تتوسط بين « الألوهة » و « الآدمية » فهو أرفع من البشر بروحانيته وقوة بصيرته ورهافة إدراكه ،

(١) الملاح الثالث ص ٩١ .

وهو دون الخالق العظيم لأنه مركب من « النفس والهام » كما يقول في « أرواح وأشباح »<sup>(١)</sup> ويعبر علي محمود طه عن هذا « التردد » الذي منحه الله للشاعر تعبيراً جميلاً في أكثر من موضع واحد من شعره كما في قوله :

جئت الألوهة روحاً برى      وينطق عنها يوحى السماء  
بحسّ الخيال إذا ما سرى      ويلمس ما في ضمير الخفاء  
ويتندر النجم في أفقه      غيرشفه قطرة من ضياء<sup>(٢)</sup>

وهذه الأبيات تشخص ظاهرة البصيرة المدركة التي يملكها الشاعر فهو ذو حساسة روحانية تجعله موصول للنفس بما هو أعمق من المظاهر الحسية للأشياء، لذلك يستطيع أن يصل بروحه إلى أبعد مما يصله الآخرون من البشر . وقد سيطرت هذه الفكرة على ذهن علي محمود طه سيطرة عميقة فكان يصدر عنها كلما ذكر « الشاعر » باعتباره فكرة عامة ، وكلما تناول شاعراً بعينه في قصيدة . أما الشاعر وهو فكرة عامة فإن علي محمود طه قد خصه بالكتاب الأكبر من قصيدته « أرواح وأشباح » وفيه صورته باحثاً عن « الحقيقة » مفتحماً في سبلها الديبايحي والأحاسير والمخاطر كما تدل هذه الأبيات :

ويارب ليل كوادي الخيال      دعته الحقيقة في جوفه  
فسار يضمّ صدور الرباب      ويستضحك النور في سُدّفه  
وغاب كأهجوية في الدجى      تحار الأساطير في وصفه<sup>(٣)</sup>

(١) أرواح وأشباح ص ٥٧ .

(٢) أرواح وأشباح ص ٥٨ .

(٣) أرواح وأشباح ص ٦٤ .

فالحقيقة ، حقيقة الكون والإنسان ، هي غاية الشاعر العظيمة التي ينذر حياته للوصول إليها . وهو إنما يصل إليها بما يمتلك من بصيرة وحكمة لأنه ملهم "مصادره" إلهية عالية لا يصل إليه إلا أرباب القلوب المرهفة والتفوس المفتحة . وقد منح علي محمود طه صفة "البصيرة" وإدراك ما وراء الأشياء إلى حافظ إبراهيم في مراثيه له فقال عنه :

وخيال يسمو إلى مسا وراء      سكون من عالم اليقين ويذهب  
يُنقل الفكر في مجاميل دنيا      فيبدو له الخفي المنيب<sup>(١)</sup>

ويكاد علي محمود طه يضع الشاعر في مرتبة النبي "لا بل إنه ربما رفعه فوق مستوى النبي" في بعض الأحيان كما يبدو من قوله :

فلكم جاء بالخيال نبي      ولكم جن بالحقيقة شاعر<sup>(٢)</sup>

وفيه يشير إلى أن النبي "قد يأتي أحياناً بفكرة خيالية بينما يمن" الشاعر في طلبه للحقيقة إلى درجة المحوس .

ونجد في قصيدة " ميلاد شاعر " نصاً لرسالة الخلقية التي ناطها الخالق بالشاعر وستتطلع الآن فقرة من الخطاب الذي يوجهه الخالق إلى الشاعر :

لا تقل كم أخ لك في الأر      ض شقي للرجلان أسوان حائر  
إن تكن ساوره في الأرض آلا      م وحقت به الجلود العوائر  
فلكي يستشف من غلل النيب      بـجبالاً يذكى شباب الخواطر  
ولكي ينهل العادة من نب      ع شهيق الورود طرب المصادر

(١) الملاح الثالث ص ١٦١ .

(٢) المصدر السابق ص ١٨ .

فلکم جاء بالخیال نبیؑ ولکم جنؑ بالحقیقة شاعر  
إنما یسمد الوجود وتثقلو ن ولانی لکم مئیب وشاکر<sup>(١)</sup>

وفیها یفصل علی محمود طه فکرتہ عن الشاعر فهو إنما یبتم ویلقى النحس  
لکی ترهف بصیرتہ فیدرک الجمال الأعلى المائل فی ما وراء المادۃ فی  
« الغیب » وذلك هو ( التبع الشہیء الورود ) لأنه تبع المادۃ الروحیة الی  
لا یدرکها إلا الشاعر ومن کان مظهر مرهف النفس . وعلى ذلك یكون الأکم  
سلماً یرقی الشاعر علیہ إلی الرفاقۃ والبصیرۃ والحکمۃ .

ونجد فی طوایا هذه القصیدۃ المهمۃ أدلة علی فکرة علی محمود طه عن  
الوظیفۃ الجمالیۃ المتوطلة بالشاعر فالخاتمی یخاطب الشعراء بقوله :

ولکم جنتی اصطفیکم الیو م لتحيوا بها جمیل المائس<sup>ر</sup>  
فانسقوها جدولاً وریاضاً واجعلوها سرح النہی والنواظر  
اجعلوا النہر کیف شتم ومدوا شاطئہ بین المروج النواضر  
ماؤه ذوب خمرۃ وسنا شمس وریاً ورد وألحان طائر  
وضعوا حضبة تطل علیہ ذات صخر منور العشب عاطر  
واغرسوا النخلۃ الجنیۃ فوق التبع فی الموقف البدیع الساحر<sup>(٢)</sup>

وتلك وظیفۃ جمالیۃ مضمونہا « التجمیل » وبث الخضرۃ والحیۃ فی هذا  
الکون وفي نفوس سکانه .

(١) اللوح الثالث ص ١٧ .

(٢) المصدر السابق ص ١٨ .

## ب - الشعرية والحزن

يلزم على محمود طه بأن الشعرية ، في صورتها الصافية ملازمة للحزن والكآبة والشحوب . وهذا معنى نجده واضحاً في اختلاصه مطولة « الله والشاعر » حيث يقول :

لا تنزعي يا أرض لا تفرقي  
من شبح تحت الدجى عابر  
ما هو إلا آدمي شقي سموه بين الناس بالشاعر<sup>(١)</sup>

فمن هذا المقطع يبدو أن الشاعر « آدمي شقي » في حقيقة ، وإنما يسمى عند الناس بالشاعر . فالشعرية في هذا النص ليست أكثر من « اسم » لحقيقة « الآدمية الشقية » .

ونجد مثل هذا المعنى في القصيدة الجميلة « غرفة الشاعر » وهي تصور الشاعر إنساناً كثيراً التأمل ، يسهر في غرفة صليخة بمصباحها هزيل يذكر برمق الحياة الأخير ، وفي هذه القصيدة ترد الأبيات التالية :

أنت أذهبت بالأمس قلبك الفضي وحطمت من رقيق كيانتك  
آه يا شاعري لقد فصل القلب لى وما زلت سادراً في مكاتك  
ليس يحنو الدجى عليك ولا يأسى لتلك النموع في أجفانك<sup>(٢)</sup>

والحق أن « تلك النموع » لا تضارق صني « الشاعر » إلا نادراً ، فهو بطبيعته إنسان دافع العنين ذو « ضيق وشحوب » أو هكذا يصوره على محمود طه في قصائده فإذا ترى يسبب هذه النموع ؟

(١) الملاح الثالث ص ٧٣ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٣ .

نستخلص من شعر علي محمود طه أن حزن الشاعر ينبع من مجموعة أسباب متشابكة معقدة لا يمكن تجزئتها . وأقوى هذه الأسباب ما يملك الشاعر من نزعة مثالية طاهرة الميول تجعله يتطلع دائماً إلى ما هو أعلّ وما هو أسمى وأطهر وأصفى . وقد حبر عن هذا المعنى في أكثر من موضع من شعره فقال في المطوّلة :

يا ربّ ما أشقّيتني في الوجود      إلا بقلبي لينه لم يكن  
في المثل الأعلى وحب الخلود      حملته الحب الذي لم يكن <sup>(١)</sup>

وفي هذين البيتين يقول الشاعر إن سرّ شقائه هو قلبه اللين بحبّ المثل الأعلى ويتمشّق الخلود فيحمل بسبب من هذه الميول العالية عبثاً لا يهون . ومثل هذا المعنى قد ورد في قصائد أخرى للشاعر كما في قوله :

وعشقتُ موت الخالدين وعفت من      عمري حضارة كلِّ يومٍ فإن <sup>(٢)</sup>

وتنشأ جسامه هذا الحب من اللؤلية التي يلقيها على النفس حبّ المثل الأعلى . ومن أروع قطائده التي تعبر عن هذه المعاني قصيدة « قلبي » وفيها يتحدث عن الناس حوله ويوازن بين نفسه وبينهم فيقول :

هم عالم في غيبه يمضي      مستغرقاً في الحماسة الدنيا  
نزّلوا قرارة هذه الأرض      وحطت أنت القمة العليا  
عباد أوهم وما عبدوا      إلا حقير مني ولهايات  
ومناك ليس بعدّها الأبد      دنيا وراء اللانهايات <sup>(٣)</sup>

(١) الملاح لكاه ص ٩٢ .

(٢) المصدر السابق ص ٦٤ .

(٣) المصدر السابق ص ٩٣ .



ويسبب هذا الحب الجسيم للمثل العليا الجميلة يحتمل الشاعر مصاعب ومشاكل مثل « صراع القلب والعقل » الذي يرد ذكره في غائمة قصيدة ( قلبي ) ، ومثل الصراع بين « الروح » التي تسمو إلى الأعالي بتطلعاتها النبيلة و « الجسم » الذي ابتلي بالفرائز الدنيا ، وهو الموضوع الذي هني به علي محمود طه في غير قليل من قصائده كما في قوله غامطاً الخالق :

يا ربّ صنّعتك كلّهُ فننّ      أين الفرار وكيف مطرحسي  
هلي الروائع أنت خالقها      ما بين منجرد ومتشبح  
أترى معاقبي على قدر      لولاك لم يكب ولم يتّع<sup>(١)</sup>

وقد عالج هذا الموضوع نفسه - الصراع بين الروح والجسد - في المطوّلة « الله والشاعر » وفي « كأس الخيام » وفي « أرواح وأشباح » . ولا يمكن أن تدلّ عنايته بهذا الصراع إلا على أنه كان في تأمل دائم له بحيث بقي يحاول أن يجد حلاً للأزمة الفكرية التي يعانيها أو « العبء الذي لم يتهنّ » الذي حملته إياه حبه للمثل الأعلى ، ولا يخفى أن الإنسان المتوسط الذي ليس شاعراً ولا روحانياً ، لا يعاني هذا الصراع لأنه يعيش في حدود حواسه ويتقبل ذلك تقبلاً حسناً لا ألم فيه ولا ندم . وإنما يحسّ وعزّ الأمل من كان ذا قلب حسّاس ونزعة مثالية مثل علي محمود طه .

والى جانب الألم الذي يثيره في نفس الشاعر خراجه بالمثل العليا يقوم ألم ثانٍ ينشأ عما تمتلئ به نفسه من « رحمة » فالشاعر سنون « رحيم القلب » لا يستطيع إلا أن يشارك البشر آلامهم . وأبرز صورة من هذا قوله في خطاب الخالق :

(١) ليالي اللوح الحثث ص ٩٠ .

أنا الذي قدّست أحزانه      الشاعر الشاكي شقاء البشر  
هجرت بالرحمة ألعانه      فاملأ بها يا رب قلب القدر (١)

وفيه تملك ألعان الشاعر « صفة الرحمة » وليست مطوّلة « الله والشاعر »  
إلا صورة من هذه الرحمة التي لا تشمل البشر وحسب وإنما تتناول الطبيعة  
كلها ، كما نرى من الألم الشديد الذي تسببه للشاعر رؤيته لعدوان القلب على  
الشاة ، والعسل على صفار الطيور . وسوى ذلك من صنوف الأذى الذي يقع  
على الحيوان ، وقد يخفي في إحساسه بالطبيعة إلى أبعد من ذلك مما يعرضه  
هذان البيتان الجميلان :

إذا ما هوت ورفات الخريف      أحسّ لها وخزات السنان  
وإن سكبت زهرة دمعته      فمن قلبه انعدمت دمعشان (٢)

وكيف يتخلص من الحزن من كان له مثل هذا القلب الحنون ؟

وليس القلب وحده هو الحساس عند شاعرنا ، وإنما يمتلك فكره الحساسية  
نفسها ، ولذلك يحسّ الألم لما يسميه « أنقاض الحضارات » وهي تملأ وجه  
الترى بعد الزلزال المدمر الرهيب الذي صوروه في المطوّلة وخرج بعده يطوف  
بالبلدان ويرى ما حلّ بالأرض والبشر :

مررت بالبلدان مستعبرا      أبكي الحضارات وأرلي القنون  
أنقاضها تملأ وجه الترى      وكنّ بالأمس مثار القنون (٣)

(١) الملاح الحثالة ص ٩١ .

(٢) أرواح وأنياب ص ٦١ .

(٣) للملاح الحثالة ص ١٠٢ .

ومهما يكن من أمر الأسباب الخاصة لحزن علي محمود طه ، فإن الشعر  
والكتابة قد تلازما عند شعراء الحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر . ولعل  
الجانب الفكري من حزنه يستمد جلوه من الرومانسيين ، فهو فيها نعلم  
معجب بقصيدة « القبرة » « To the Skylark » للشاعر ييرس بيش شلي Shelley  
وفيها بيت مشهور ترجمه علي محمود طه كما يلي :

وإن أشهى الأغاني في سامعنا ما سال وهو حزين اللحن مكتئب<sup>(١)</sup>  
والأصل الإنكليزي له يجري هكذا :

Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts

أعذب أغانيها هي تلك التي تصف أكأب أفكارنا ، وفيه تجيد لشعر  
الحزين .

### ج - الفاعية والأخلاق

يؤمن علي محمود طه بأن الشعر معنى مرادف للأخلاق الكريمة وطهر  
النفس وترفع الروح ، وهذا معنى يتعكس في كثير من شعره ويدل على  
روحانية أكيدة يتصف بها . وغير دليل على هذا قوله في خاتمة قصيدة « غرفة  
الشاعر » :

لست تجزي من الحياة بما حمك  
ت فيها من الفنى والشحوب  
إنها للمجون والخلل والفرج  
ف وليست للشاعر الموهوب<sup>(٢)</sup>

(١) أرواح ثائرة ص ٤٥ .

(٢) اللوح الثالث ص ٢٢ .

والمعنى الواضح لليتين أن علي محمود طه يميز حقيقة الشاعر ويعملها  
 متناقضة لحقيقة الماهج والمخاتل والزائف ، فهما دائرتان متعارضتان ، لها  
 قامت الحياة ملكاً للمجون والختل والزيف فهي بالضرورة ليست « الشاعر  
 الموهوب » . وكلمة « موهوب » ذات دلالة هنا لأنها ترفع بالشاعرية إلى  
 رتبها العليا وبلدك تقيم تناسباً عكسياً بين الطرفين . فكلا كانت موهبة الشاعر  
 أغزر كان خلقه " أصفى وأظهر ، ومن ثم " كان بعده عن المجون والختل  
 والزيف أكبر .

هذه خلاصة نظرة علي محمود طه إلى طبيعة الشاعر فهو يجعلها طبيعة  
 اعتلاقية ، وقد عبر عن هذه الفكرة في كثير من قصائده ، ومن ذلك ما جاء  
 في قصيدة « ميلاد شاعر » وفيها نسمع « الخالق » يخاطب الشعراء محذراً  
 « وظلنهم » في الوجود فيقول لهم في هذه « المشطورة » :

أدخلوا الآن أيها المحنونا  
 جنة كتموها توعدوننا  
 اجعلوها من البذائع زونا  
 ولعلوها من الجمال فتونا  
 إملأوها فتاً وليس فتونا<sup>(١)</sup>

والخالق يسأل الشعراء هنا أن يملأوا الوجود « فتاً » لا « فتوناً » لأن  
 الفتون - عند الشاعر - يعني الفساد والمجون وغير ذلك مما يخرج الإنسان  
 عن روحانيته وطهارته نفسه وكما قال عقله ويحيى هذا المعنى أوضح بعد أبيات :

(١) الملاح الثالث . قصيدة « ميلاد شاعر » ومنها الأبيات التالية أيها :

وصفوها جدالاً وحيونا  
ووروداً . ندية وغصونا  
لا تثيروا بها الهوى والمجون

والهوى هنا قد جعل مرادفاً للمجون لارتباطه بالأهواء الدنيئة والتقلبات  
ال عاطفية والحلة الحسية ، ومن المؤكد أن علي محمود طه لا يريد بها « الحب »  
الظاهر النقي لأن خاتمة القصيدة تدعو الشاعر دعوة صريحة إلى « الحب » بعد  
أن نهته عن « الهوى » وذلك حيث يقول :

أيها الشاعر اعتمد قبضارك  
.....  
واجعل الحب والجمال شعارك

وهكذا نجد قصيدة « ميلاد شاعر » تنوط بالشاعر وظيفة خلقية محضة  
تبتعد عن المجون والهوى والفتن وتدعو إلى الأخلاق والتميز والجمال والعمل  
المجدي . وقبل هذا يصف علي محمود طه الشاعر وصفاً روحانياً فيقول عنه إنه :

لمحة من أشعة الروح حلت في تجاليد هيكل بشري

فالشاعر ليس إلا روحانية مضيئة نزلت في هيكل الجسد البشري . وقد  
أصبح هذا معنى مفهوماً بعد أن أبرزنا فكرة علي محمود طه عن صلة الشعر  
بالأخلاق .

وآخر ما وقف عنده من شعره الروحاني قصيدته « مدح مغنية » وهي  
قصيدة جميلة اجتمع لها فن الشاعر وموهبته فجاءت مكتملة فيها الوصف البارع  
والحوار الناجح والفكرة العالية . وهو يظهر فيها بشخصيته الجميلة « شاعر  
الحب والجمال » كما نسمعه يقدم نفسه إلى المغنية في هذين البيتين :

حضت بي : تراك من أنت يا صاح . ح قلت : المقلب المساح  
شاعر الحب والجمال فقالت ما عليه إذا أحب جناس<sup>(١)</sup>

وتقدم القصيدة موازنة بديعة بين شخصية المغنية وشخصية الشاعر . بكل ما في الأولى من حيّة وسطحية ، وبكل ما في شخصية الشاعر من صفاء وروحانية وترفع . أما هو فما تكاد تسأله : من أنت يا صاح ؟ حتى يتذكر شخصيته التي يحبها : شاعر الحب والجمال ، فليذكرها لها وكأنه يذكرها من أن تسيء فهمه ، فهو إنما يترافقها لأنه شاعر له نظرة مثالية إلى الجمال والحب . ولكن جواب المغنية يفضح تبلها وحبسها ومستواها الفكري فهي لا تفهم من الرقة إلا معنى الجسد والحواس . وإنما عذاب الشاعر في مفهومها حينئذ إلى الارتواء الحسي لا أكثر ولذلك تدعوه دعوتها الصريحة :

فمضت في كتابها : كيف لم تد . ر بما برحت بك الأترج ؟  
إن أسأتنا إليك فاليوم يتجزى بك بما فقتك رجا وسماح  
ولك الليلة التي جمعتنا قاضتها حتى يلسو الصباح

وعند هذا يتدفع الشاعر إلى إيضاح موقفه . فيكشف للمغنية مثاليته ويطهره بالألفاظ الصريحة ويرفض دعوتها كما نلّس في هذه الآيات التي اختتم بها القصيدة :

قلت : حبي من الريح شلاه ولعني زهرة المساح  
نحن طير الخيال والحسن روض كلنا فيه بلبس صداح  
فبت في هواه منا قلوب وأصاب غلدها الأرواح

(١) الملاح الجاهل . قصيدة : مدح مغنية ، ص ٢٨ .

ومعنى الأبيات أنه يرفض أن يقع في التجربة مع المغنية لأنه يكفي  
 «الثنى من أزهار الريح . والثنى هنا رمز إلى فكرة الجمال المجرد الذي  
 يهيم به الشاعر . وهو يؤكد هذا المعنى بقوله « نحن طير الخيال » أو « البلبل  
 الصدّاح في روض الحسن » وهو معنى تجريدّي رمزيّ خالص يشير إلى مثالية  
 الحسن وارتباطه بعوالم الفكر الواسعة المتعالية . والبيت الثالث تقوية لهذا المعنى  
 المثاليّ "تجنح إلى الصوفية فإن « القناء في هوى الحسن » يؤدي إلى « الخلود ».  
 وهذه الألفاظ تذكرنا بشعراء الصوفيّة كمثل قول ابن الفارض :

ولكن لديّ الموت فيك صباية      حياة لمن أهوى عليّ بها الفضل  
 فمن لم يموت في حبه لم يعيش به      ودون اجتناء النحل ما جنت النحل

فالمراد في حبه الجمال يؤدي إلى الحياة ( أي الخلود ) وهو حين المعنى  
 الجميل الذي انتهت إليه تجربة علي محمود طه مع المغنية .

## آراء الشاعر في الحب

شغل موضوع الحب جانباً كبيراً من شعر علي محمود طه ، وهذا طبيعي وقد وقع مثله لشعراء كثيرين . غير أنه انشغل انشغالاَ خاصاً بالناحية الفكرية من الحب ، فهو لا ينظم شعر الحب وحسب وإنما يفلس فيه حباً حراً عنه وكأنه عاش عواطفه بفكره وقلبه معاً . ويرجع سبب هذا إلى طبيعته الروحانية وهي لفئة خاصة به لا يشاركه إلاها سائر الشعراء « لأن أغلب الشعراء ينظمون عواطفهم ولا يتأملونها أو يطلقون عليها ، أما هو فما يكاد يتنقل بعاطفته الحب » أو يقع في تجربة حتى يحتاج في ذهنه الأسئلة المألمة والأفكار فلا يملك إلا أن يسجلها مع عواطفه . وبين أيدينا ، من الدلالة على هذا الميل الفكري عنده قصيدته « قلبي » فلعل قارئ عنوانها يتوقع أن تكون قصيدة مشتعلة بمشاعر الشوق والصبابة ، والواقع أنها قصيدة فكرية خالصة كما يدل مطلعها الذي يخاطب الشاعر فيه هذا القلب :

كالنجم في خلق وفي ومض      متصرفاً بعوالم السُدُم  
حيران بنسج حيرة الأرض      ومصارع الأيام والأمم



مستوحشاً في الأفق منفرداً      وكأنه في سائر الشهب  
هذا الزحام حياته احتشاً      هو عنه قائم جدّ مغرب<sup>(١)</sup>

إن هذا القلب يكاد يكون كله فكراً بحيث يتبعه مصارع الأيام والأسماء وليس هذا مستغرباً فإن علي محمود طه شاعر فكر إلى أبعد مما يلوح للناظر المتعجل ، وكل ما في الأمر أن فكره هذا فكر شاعر ، فهو لا يستند إلى المنطق الخفاف والقياس البارد وإنما إلى وهج العاطفة وحرارة الانفعال فهو مرتبة بين برودة الفكر القلبي واشتعال العاطفة العمياء ، أو لنقل إنه يفكر بقلبه لأن قلبه هو النبع الأكبر الذي يغذي جهات حياته كلها . ولعلك نراه لا يملك من العلم أكثر من « علم القلب » ، عن طريقه يصل إلى المعرفة :

قفزت إلى الأعماق نظرتي      فإذا الحياة جليلة السر<sup>(٢)</sup>

وقد رأينا من مظاهر هذا أسلوب علي محمود طه في النظر إلى الشاعر لأنه يعتبره مرتبة من مراتب الإنسان في رفقه نحو النبوة بما يملك من قدرة على كشف الأسرار التي تكمن وراء مظاهر الأشياء ووهم الخواص . والشاعر لا يصل إلى الأسرار إلا عن طريق قلبه .

ونحن نريد ، في هذا الفصل ، أن ندرس آراء علي محمود طه في الحب ومستند - على عادتنا - إلى شعره .

## أ - الحب والطبيعة

ما يكاد علي محمود طه يحس "عاطفة الحب حتى يحس معه بالطبيعة من حوله ، ونماذج هذا كثيرة في شعره منها قوله :

(١) الملاح الملاح ص ٥١ .

(٢) ليل الملاح الملاح ص ٥٢ .

وانتصينا من جانب البحر بحرى : عظمى الأمواج ساجي الخريف  
 ثلث فيه تستحم النجوم الـ : زهر في جلوة الماء المنير  
 راقصات به حل هزج المـ : ج عرايا مهدلات الشعور  
 وحل صدره الخفوق طويلا الـ : ليل في زورق رخسي المسير  
 ورياح الخليج دافئة تـ : في حواشي شراعه المنشور<sup>(١)</sup>

وقد رأينا في تحليلنا السابق قصيدة «أخنية ريفية» أن الشاعر يخرج  
 ليجلس ساعات على شاطئ النهر، في الظلام، تحت صفافة مزولة،  
 فيحلم بحبه الذي يراه متمثلاً في كل مظاهر الطبيعة :

أطالع وجهك تحت التخيـل : وأسمع صوتك عند النهر<sup>(٢)</sup>

ويقع له مثل هذا في قصيدته «انتظار» :

ويطير سمي صوب كل مرنة : في الجو تحقق عن جناحي طائر  
 وترف روحي فوق أنفاس الرُّبـا : فتلها نفس الحبيب الزائر  
 ويخف قلبي إثر كل شعاعسة : في الليل تومض عن شهاب غائر  
 ظلم من لمحات تفرك بإرق : ولعله وضع الحبين الناظر<sup>(٣)</sup>

وليس رجوع الشاعر إلى الطبيعة واستدكاره لها في ساعات الانفعال والوله  
 إلا سمة من سمات الحب الصادق الذي يرد الإنسان إلى بساطة الإحساس  
 وبذلك يعيده إلى أحضان الطبيعة فيزداد ارتباطه بها ويشعر أنه بضعة منها

(١) ليال الملاح المالك من ١٤٧ - ١٤٨ .

(٢) الملاح المالك من ٤٤ .

(٣) المصدر السابق من ١٧١ وفي البيت الأخير غلقة بحرية والصواب (بارقة) .

يتدغم فيها كل الاندغام . والحب هو نفسه انكفاء إلى طبيعة الإنسان بما يفرضه عليها من الانقطاع في اتجاه الذات البسيطة المجردة من طلاء المجتمع وتصنع الحضارة . وعند هذه الحالة من العفوية والبساطة تكون الطبيعة أقرب ما تكون إلى نفس الإنسان فيقترّب منها ويمجد فيها تعبيراً عما تختلج به نفسه ، لا بل إنه يمجد منها عطقاً خصباً وتعاطفاً وكأنها تحنو على الله وتفرح مع فرحه . ولعلنا في أفراسنا وأحزانتنا تلقى على الطبيعة ظلال مشاعرنا فنلونها بها فلا هي تحزن ولا هي تبهج وإنما ذلك من صنع حساسيتنا وغيائنا .

ومن أروع قصائد علي محمود طه في تشخيص صلة الحب بالطبيعة قصيدته « رجوع الحارب » وفيها تبدو الطبيعة حلقة الحب الكبرى ، فهي تصادق الشاعر حين يكون محباً مخلصاً للحب ، وتحفه وتتنكر له حين يهرب من حبه فكأنها هي والحب واحد يتعاونان على من يعاديهما ويتسمان لمن يقبل عليهما . وقد صور الشاعر هذا المعنى في أبيات بديعة الجمال يصف فيها ما قلناه من علاوة الطبيعة عندما انطلق هارباً من حبه « ينشد السلو والنبان » .

ومشيت في الوادي يمزق صخره      قلعي وتلمي الشائكات يميني  
وعدت نحو الماء وهو مقاربي      فتأى ورداً إلى السراب ظنوني  
وبدت لعمري في السماء غمامة      فوقفت فارتدت هنالك دوني  
وأصغت للنبات وهي هوازج      فسمعت قصص الماصف المجنون

ألا يبدو من هذه الأبيات أن الطبيعة تريد أن تلقى درساً على الشاعر المتكرر للحب ؟ فهو يلقي سحرينها أينما اتجه : الوادي يمزق بصخره قلعيه ، ويذمي شوكة يديه ، والماء يلوح له من بعيد حتى إذا دنا منه انقلب سراباً كاذباً ، والغمامة تلاعبه بقسوة « ويجري أمام عينيه فإذا وقف سعيداً بما تعد

به ارتفعت دونه . والنسمات المازجة تغلب في سمعه قصفاً . وهو يختم هذا التصوير الجميل بيت ينحصر المشكل :

حتى الطبيعة أضرحت وتصلبت وتكرت الهارب المسكين<sup>(١)</sup>

وهو بهذا البيت يعرض الصلة الوثيقة بين الحب والطبيعة لأن إشاعة الواحد منهما يضيء إشاعة الآخر حقاً .

### ب - الحب والحرية

وأبنا في كل ما سبق من فصول أن علي محمود طه شاعر روحاني في صميم نفسه وعواطفه ، يؤمن بالمثل العليا ، ويسعى إلى كمال الإنسانية ويبحث عن البطولة والانطلاق والحن والجمال وسواها من المعاني الكبيرة ذات القلاسة . وبسبب هذه القلعة الروحانية في ذهنه كان يرى الحب قيلاً يكبل ذهن الإنسان وينعته من الإرتقاء والارتضاع إلى القدر الروحية العليا . وغير ما تتمثل هذه الفكرة في قصيدته الجميلة : « رجوع المارب » وفيها يصف تجربة التمرد على الحب والمرب منه بحثاً عن الحرية ، وهو يبدأ التجربة بقوله مخاطباً من يحب :

أكرت لي عيش الأسير فلم أطلق صبراً وجنّ من الإصار جنوني<sup>(٢)</sup>

وفي تعبير قوي من ضيق الشاعر بهذا الأسر وإيائه له . ولا يفصح علي محمود طه ، في هذه القصيدة ، عن سبب اعتباره الحب « أسراً » غير أننا نستطيع أن نستشف ذلك السبب بالرجوع إلى سائر شعره ، فمن ذلك قصيدته « قلبي » التي عالج فيها موضوع الحب بأسلوب فكري روحاني . ولذلك لم

(١) الملاح الثاني ص ٢٥ .

(٢) الملاح الثاني ص ٢٦ .

نخلُ من الشكوى من أسر الحب وسطورة الجمال فهو يقول مخاطباً قلبه :

وحببت منك ومن إياك في      أسر الجمال وربقة الحب  
وتلفت المتكبر الصلف      عن ذلة القهور في الحرب  
ياحرّ كيف قبلت شرعته<sup>(١)</sup>      وقنعت منه بزاد ملسور ؟  
أثرت في الأخلال طلته      وأيت منه فكاك مهجور<sup>(٢)</sup>

فإن الجمال في هذه الآيات (أسر) والحب (ربقة) ، وفي الحديث  
عن العاطفة يستعمل الشاعر الكلمات (القهور ، الأخلال ، المأسور ، فكاك)  
فكأنه سجين يصف السجن لا عاشق يشكو العاطفة .

وأول دليل نملكه على معنى هذه النظرة من علي محمود طه إلى الحب ترد  
في قصيدة « قلبي » نفسها فهو يقول في آخرها مخاطباً قلبه :

وصرخت حين أجنك الليل      متردداً تحتك النار  
وبدا صراحك أنت والعقل      فلائها بحر وإعصار  
ما بين سلمكما وحربكما      كون يمين ويخفي كـون  
وبنيّا الدنيا وحبيكما      دنيا يقسم بنامها القـن<sup>(٣)</sup>

فإن الصراع بين القلب والعقل يطل لهذه النظرة من الشاعر إلى الحب  
باعتباره قيداً وأسرّاً وتنبلاً . ولماذا يثور العقل على القلب أليس لأنه عهد  
للعاطفة حون الحواس ؟ إن العقل يريد الارتقاء إلى عالم المثل الأعلى الذي  
يمسقه على محمود طه فيحول القلب (أي الحواس ومن ثم الجسم) دون ذلك .

(١) الملاح الملاح ص ٥٥ .

(٢) المصدر السابق ص ٥٦ .

والحب إذن أسر وأغلال وعبودية تهدر فيها كرامة الفكر ونهان الإنسانية الرفيعة . ولدينا من الأدلة على هذا التعبير كثير مبثوث في قصائد الشاعر . من ذلك هذا النص الذي جاء في مسرحية « أدواح وأشباح » على لسان هرميس إله الوحي ورسول الآلهة فقد قال دافعاً عن الشاعر :

وما ذنب روح نحتهُ السماء      إذا ضج في الأرض من سجنه ؟  
تعلق مهواه لغوق النجوم      وحسوم وهناً على كتفه<sup>(١)</sup>

فالشاعر ابن السماء ، وليست الأرض ( وهي رمز الفريزة الجنسية ) إلا سجناً له . ومن ثم فانه يتخرق إلى الارتقاء ( فوق النجوم ) في أعالي السماء فيحول الجسم الأرضي دون ذلك . و ( الشاعر ) في هذه المسرحية يفصح عن المعنى إنصاحاً أوضح وأعلى تبرة فيقول متدافعاً عن الشاعر ( أو الفنان بصورة أعم ) :

قلوب تلذّ بتفنيها      غرائز حافية عارمه  
ترنمها سكرات الموى      وتوقظها القفن النائم  
صحت من غملا مللتها      تعنف أهوامها الأثمة<sup>(٢)</sup>

وفيه يشخص الطلاب الذي تفرضه الفريزة العمياء على قلب الشاعر . وهو يشرح هذا الطلاب في البيت الثالث لأن القلب الذي تجرّفه سكرات الفريزة يستيقظ منها قاصداً « يعنف أهوامه » وهذا التلم يدخل ( العقل ) في الموضوع . فقد سبق أن شكّا الشاعر من الصراع العنيف بين عقله وقلبه .

وبسبب من هذا التشديد للروح « وهذا الأمر للعقل » وغير ذلك مما

(١) أدواح ولشبح ص ٦٣ .

(٢) أدواح ولشبح ص ٧٥ .

بتمنه من السمو إلى الثرى الخالية العالية ، بسبب من ذلك كله عاف الشاعر الحب وسعى إلى الخلاص منه . واندفع فعلاً في هذا السيل فترك دنيا حبه ومضى وماذا كانت النتيجة ؟ هلما ما تحدثنا به القصيدة الثالثة « رجوع المارب » ومنها نعلم أن الشاعر ، حين مضى في سبيله تاركاً عالم الحب وراءه لم يجد الراحة التي ينشدها ولا الحرية . وإنما لقي في مكانها قيوداً من صنف جديد ، وإذا « الطبيعة » التي كانت قبل صديقه تصبح مشاكسة معادية تمنه خيرها وعطرها وجمالها فينادي :

يا صبح ما للشمس غير مضية ؟      يا ليل ما للنجم غير مبين ؟  
يا نار ما للثار بين جوانحي      يا نور أين الثور ملء جفوني ؟  
ذهب النهار يبحرني وكأبسنى      وأتى المساء بأعشى وشجوني  
حتى الطبيعة أعرضت وتصامت      وتكرت للمارب المسكين <sup>(١)</sup>

ويقول في موضع آخر من القصيدة إنه فقد حتى فنه وشعره مع فقدانه للحب :

فهضت أسترحي قديسم ملاحني      فهضجت وتعسرت بأنيقي

وماذا كانت نتيجة ( المارب ) ؟ إنه لا يجد لنفسه سبيلاً إلا بالرجوع إلى حبه ، فقد فشلت تجربة الهرب ، وأدرك الشاعر ألا مفر له من ربكة الحب وأسرره مهما حاول . وفعلاً تصور القصيدة تجربة الرجوع إلى الزكر بعد الفرار منه ، والبيت الذي يصف به الشاعر ذلك بلغت النظر فلتأمله لحظة :

فرجعت الزكر القديم وبني أسى  
بطنى عليّ وذلكة تعمسروني

(١) الملاح قتاله ص ٢٦ .

ونشير إلى الكلمتين ( أمى ) و ( ذلة ) فإنهما تناقصان ما ينبغي أن يحس به العاشق وهو يرجع إلى ذكر الحب . أفما كان الشعور الطبيعي شعور الفرح بالعودة إلى بل ولكن علي محمود طه لا يحس بالفرح وإنما بالذلة . وسبب هذه الذلة أنه لا يعود إلا وفكره قد اندحر ، لأن الحرب كان رمزاً إلى الارتقاء إلى عالم الروح ، أو عالم المثل العليا التي يؤمن بها الشاعر وقد حال القلب دون ذلك . ومن ثم فإن الشاعر يعود مرغماً كبيراً ، فلا قلبه يسمح له بنسيان الحب ، ولا ذهنه يقبل ذلة الحب وأخلاله ، وهو مضطر إلى أن يعود ، وإلى أن يلتصق حنان الحبيب ورضاه ، كما هو مضطر إلى أن يسمح تأنيب عقله المائم بالحرية . وعند هذه النقطة تتضح الفكرة الأساسية للكلمة وراء هذه القصيدة الرمزية الباهرة وهي الصراع في نفس الشاعر بين الحب والحرية ، وهي فكرة تكمن في هذه الأبيات من القصيدة :

كثرت لي عيش الأسير ظم أطبق  
 صبراً وجبن من الأسار جنوني  
 فأعنتني طلسق الجناح وخطت بي  
 قنور جنة عاشق مفتون  
 وأشرت لي نحو السماء ظم أطر  
 ورددت عسرين الطائر المسجون

فالشاعر هنا مرموز إليه بطائر مأسور في قفص . يطلب الحرية من أمسه ويلج في طلبها . وفجأة يمنحه الأسر ما يطلب فيفتح له الباب ويطلق جناحه . وعند هنا تكشف المأساة ، لأن الطائر المسجون ، حين يسترد حريته ، لا يطير . ويبلغ الأمر من السخرية بحيث يشير الأسر إلى السماء ويطلب إليه أن يتطلق فلا يتحرك وإنما يعود إلى قفصه ليكون سجيناً .

إن علي محمود طه يلخص المأساة الفكرية في هذه الأبيات الثلاثة تلخيصاً



والعالم . فهو ، في واقع الأمر ، سجين بلا سجنان ، لأن السجنان يفتح له  
الهاب ويزيد فيده على طريق السماء ، ومع ذلك لا ينجو الأسير ويرفض  
الطيران نحو سماء الحرية . فالعبودية إذن هي عبودية القللت ، يفرسها القلب  
البشري نفسه على الشاعر ولذلك يحتم القصيدة بقوله يخاطب من يجب :

وأعدت إلى أسر العصابة هارباً  
قد آب من سفر الليالي الجسسون  
عاف الحياة على نواك طليقة  
وأناك بنشلتها بسين سجين

وهكذا يترك الشاعر الحرية المصحوبة بالحرمان ، ليرجع إلى العبودية التي  
« تنام عيونها على فجر الحنان » على حد تعبيره . وهو يرجع حاملاً في نفسه  
تمرّداً على رجوعه . يدلنا على ذلك أنه ما زال يسمى وكر الحب « سجنًا »  
حتى بعد أن جرت الحرية وعلفها واجماً .

ومهما يكن من أمر الصكرة الكائنة وراء هذه القصيدة . فإن الشاعر لم  
ينظمها لكي يفلسف بها الحب ، ويقم حداً يفصله عن الحرية ، وإنما نظمها  
ليصور حواطفه لا غير . وهذه طبيعة كل شعر جيد ، لأنه إنما يعبر عن  
الأفكار ضمناً حين يعبر عن المواقف الشعرية .

وإننا لنعدّه من حسن الحظ أن الشاعر لم يقصد لهذه القصيدة الجميلة أن  
تكون فلسفة . ذلك أن بناء تفاصيلها لا يشكل معنى فلسفياً مقبولاً .

إننا نرى الشاعر يهرب من قصص الحب إلى انطلاق الحرية ( انور أو  
السماء في تعبير الشاعر ) فتوقع أن يكون بين وبين الطبيعة انسجام ، لأن  
الطبيعة لا تعادي الحرية ، ولذلك يدعشنا أن نجد الطبيعة معادية ومتأولة  
لشاعر :

ومثبت في الوادي يمزق صخره  
 قلمسي وتلمسي الشالكات يميني  
 وعدوت نحو الماء وهو مقاري  
 فنأى ورد إلى السراب غنسوني

فأين الخطأ في هذا ؟ أأنكون الطبيعة مخطئة فهي تعادي النور والحرية  
 والسماء ؟ أم أن الثغرة في فكرة الشاعر نفسها ؟ في الواقع أن فكرة الشاعر  
 هي المتناقضة . ذلك أن الحب والطبيعة « في عالم الواقع ، متلازمان ، كما هما  
 في قصيدة الشاعر ، فما كاد هذا يتخلل عن حبه - أي فطرته - حتى تحلّت  
 عنه الطبيعة وتنكرت له مظاهرها المختلفة . أو أن الطبيعة ناصرت الحب  
 المهجور ضد الشاعر المارب . فما دلالة هذا بالمعنى الفكري ؟ وإذا كان  
 الشاعر يعتبر أن الحرية لا تكون إلا بالبعد عن الحب ، فما بال الطبيعة لا  
 تقبل منه هذا ؟ إن النتيجة الحتمية التي تسوق إليها الرموز في القصيدة هي أن  
 الحرية الحقة تكمن في العودة إلى الحب لا في المهرب منه . فالحب هو الحرية  
 وليس سجنًا ولا أسراً ولا ربة . ولذلك لا يجد الشاعر نصيراً عندما يهرب  
 من الحب إلى الطبيعة ، وإنما يجد عداوة عنيدة صامدة ويفقد حتى ألقائه وفته .  
 وإذاً فإن حريته الوحيدة الممكنة تكمن في العودة إلى الحب لا في المهرب منه ،  
 وذلك ما كان في القصيدة فعلاً حين رجع الشاعر إلى الوكر .

وإنما وجه التناقض في هذا أن الشاعر يسمي الحب « سجنًا » و« أسراً »  
 مع أنه يرسمه حليفاً قطيعاً و« قنّ » . وهل الطبيعة والقرن قيود لروح الإنسان  
 ودفعته ؟ ولماذا يهضي الشاعر حتى بعد فشل تجربة المهرب يسمي نفسه سجيناً  
 في وكر الحب ؟ ألم تلعب ( الحرية ) التي تصورها لسعادته ؟ ألم تلعب حتى  
 الماء الذي تحوّل إلى سراب ؟ وحتى الغمامة التي ارتدت هاربة منه ؟ وحتى  
 النسيم المازج الذي انقلب صراعاً مجنوناً ؟ فأين الحرية مع هذا كله ؟ وما  
 تكون العبودية إذن ؟ لا بل أليست الحرية التي هذه صفاتها شرّاً من العبودية ؟

ولقد فكرت في هذا التناقض طويلاً فخلصت بعد التأمل إلى أن سببه أن علي محمود طه يخلط أفكاراً صوفية بأخرى مقتبسة من المذهب الطبيعي في الأدب (Naturalism) (كما يمثل القصص الكبير أميل زولا). فقد أخذ من المتصوفة فكرتهم بأن الحب الحسي شعور جسدي فالزهد فيه تحرر من عبودية الحواس والفريضة. وعلى ذلك اعتبر الخلاص من الحب مخلوفاً إلى فضاء الحرية. وأخذ من الطبيعيين إيمانهم بأن الحب نابع من فطرة الإنسان، وكل تعبير فطري "يسعد القلب الإنساني"، فإذا هرب من الحب ومن عواطفه وقع في الكبت والتناقض وأصبح على خلاف مع الطبيعة حوله.

وقد عبر علي محمود طه عن فكرة الصوفية بتشبيهه لنفسه بالطائر السجين. وكأن الجسد والحب قيدان له. وعبر عن الفكرة الواقعية الطبيعية عنتماً صور الطبيعة مشاكسة تحارب من يهرب من عواطفه. واختلطت الفكرتان في ذهن الشاعر فأصبحت القصيدة بالتناقض الفلسفي.

ومن الضروري أن نشير إلى أن هذه القصيدة المبكرة في حياة الشاعر قد دلت على قلقه بين الاتجاهين الفكريين. فإن آثاره الشعرية الأخرى تعرض مثل هذه الحيرة بحيث صدر في بعض شعره عن الفكرة الصوفية « وفي بعضه عن الفكرة الطبيعية ».

ولا بدّ لنا من وقفة تأمل بها هذا في فصل قادم.

### ج - الحب والجمال

تقرن فكرة الحب عند علي محمود طه بفكرة الجمال، وأبسط صورة من هذا أنه يسمي نفسه « شاعر الحب والجمال » في قصيدته « مخدع مغنية » ويتحدث عن قلبه فيقول :

إناء من النور طافت به يد الحب غامرة الزئبق<sup>(١)</sup>

فيجمل الحب بدأ تغرس الزئبق في آلية من النور وهي صورة جميلة  
لحب تهرنه بالجمال .

ويخاطب في شعره الحبيب باعتباره هو والجمال واحداً لا يتجزأ ، فهو  
لا يقول « يا حبيبي » في النداء وإنما يقول ( يا حسن ) كما في هذا البيت :

سترى يا حسن ما أعددت

لك من خمر وحسن ومناج<sup>(٢)</sup>

وهذا نداء يلفت النظر لأنه يمنح الحب أبداً من التجريد ترفه إلى  
مستوى الفكر . فكان الحبيب ومن ثم الحب نفسه معنى مرادف للجمال  
بحيث نستطيع أن نناديه باسمه دونما خوف من الالتباس . وقد استعمل  
الشاعر هذا النداء في قصيدة أخرى له هي « الوحي الخالد » وفيها يخاطب من  
يحب : « يا حسن » فذكراً الموت :

فوا أسفاً يا حسن للفرقة التي

تطيش لها الأحلام في وثباتها

ووا أسفاً يا حسن للفرقة التي

يمزج حل الأوهام جمع شفتها

وهذا الحسن أو الجمال ، بمعناه المطلق ، هو النداء الوحيد الذي يعيش  
عليه الشاعر كما يقول :

(١) أرواح وأنباع ص ٧٦ .

(٢) ليالي الملاح الثالثة ص ٢٧ .

(٣) المصدر السابق ص ٢٤ .

(٤) المصدر السابق ص ٢٩ .

هي من حسنك تحيا وتمسون  
فاحمها يا حسن أعصار المنون<sup>(١)</sup>

شأنه في ذلك شأن الشعراء المتألمين الذي يشغفون فكرة الجمال في ذاتها .  
ومعنى هذا أن الشاعر إنما يتعلق بحبيته ، لا لأنه يحبها ، وإنما لأنها جميلة  
أو لأنها صورة صغيرة من صورة المطلق : اللانهائي ، ولذلك لا يتألمها  
: ( يا حبيبة ) وإنما : « يا حسن » تجريد صفتها الأساسية وإبرازها . وهذه  
لغة مثالية ترتبط بتطلع علي محمود طه إلى الأعالي وذرى الفكر ، بسببها  
اقتل مواقف قد لا يقبلها كل عاب مثل موقفه في قصيدته « عاشق الزهر »  
وهي قصيدة رمزية يتبنى فيها أن تكون له أجنحة الفراش لكي يرتقي إلى  
مشارك الضياء ويرشف المطر فيرتوي منه . غير أنه يعود فيراجع عن  
أمنيته هذه ويرفضها على الأساس التالي :

فليحمني الحسنُ زهر جنته      وليُقنّني العمر عته حرماننا  
ما كنت لسواه طامساً غرقاً      ولو جهلت الفناء ما كانا<sup>(٢)</sup>

والمعنى أنه يرضى بالحرمان من الحسن ( الحبيب ) لأن الحرمان منبع الفن  
العميق . ومن ثم فإن الفن ( أي الفكر ) أهم عند الشاعر من الحب || أي الجمال  
ومنح هذا التفضيل ما سبق أن بيناه من اقتران فكرة الحب عند الشاعر  
بالعبودية الروحية والذنبية .

ويبدو في مسرحية « أرواح وأشباه » أن علي محمود طه يتعرض في  
أحداث الرواية إلى هذه الفكرة : « فيعطى الأهمية للفن على الجمال . ولذلك  
تفجر (بليتيس) في تأثر وثورة :

(١) لبالي الملاح قتاله ص ٢٩ .

(٢) لبالي الملاح قتاله ص ١٠٢ .

إذا كان الفن هذا الجمال  
فبارحمتنا الجمال الفسيفسائي<sup>(١)</sup>

والفن هو (الشعر) بالمعنى الخاص ، ولذلك نقول (بليتيس) بعد  
لحظة :

بل الشعر أسر أسره المستبد  
فيا ليمت لي روحه الأمره

ويبدو من هذا أن الجمال عند علي محمود طه معنى مرادف (الحب) أو لنقل إن الحب والجمال متحدان دائماً وهما في مرتبة واحدة عنده ، وقد رأينا أن مرتبتهما ليست عالية بلزاء مرتبة الفن والشعر والفكر ، وذلك بسبب من نزعة الشاعر الصوفية ، كما مر .

### د - الحب والفريزة الجنسية

الفكرة الكبرى التي تكمن وراء شعر علي محمود طه منذ أيامه الأغلاطونية الأولى حتى أيامه الواقعية الأخيرة هي أن الآدمية مرتبطة كل الارتباط بالجنس ، والجنس عنوان للفريزة الجنسية الحية . فالآدمية إذن تعني الفريزة أول ما تعني وقد شخص الشاعر هذه الحقيقة في قصائده (الله والشاعر) و(كأس الخيام) و(قايي) وشخصها أقوى مما شخصها إطلاقاً في مسرحيته (أرواح وأشباح) التي قال فيها نصاً على لسان بليتيس العاطفية :

وما الآدمية بنت السماء      ولكنها بنت ماء وطين  
يريد لها الفن ألق النجوم      فيقصد لها جسم عبد مجنون

(١) أرواح وأشباح ص ٤٧ .

وقد سبق لنا أن أشرنا إلى أنه يضع الفن في جانب الفكر والروحانية ،  
بينما يضع الجمال والحب في جانب الفريزة الحسية . يقول في « الله والشاعر »  
عن الروح الإنسانية مخاطباً الخالق :

قيدتها بالجسم في عالم      تفجج بالشهوة فيه الجسمسوم  
كلاهما في حبه الآثم      لم يصح من مكراه وهو الملوم

ولكن الشاعر تأثر على هذه الحقيقة . إن عقله يغتر منها وإن كان قلبه  
يخضع لها ويصدر عنها .

والحب عنده هو المعادل النظري للفريزة ، لأن حب الرجل للمرأة ،  
وحب المرأة لرجل ، ليس إلا تعبيراً عن الفريزة الكامنة <sup>(١)</sup> ولا ينطق علي  
عمود مله بلفظ الحب إلا وهو يقصد الفريزة ضمناً ، كما لاحظنا في دراستنا  
لتنصيدة الجميلة ( رجوع المارب ) . وهذه الحقيقة كبيرة الأهمية ، ينبغي  
لكل من يدرس آراء الشاعر أن يحضرها في ذهنه ، فعل أساسها نستطيع أن  
نفهم الخطوط العميقة الكبرى التي تكمن وراء شعره وتطل لما فيه من ألم دفين  
وسخط مرير دائم . فلكم كان هذا الشاعر يتمنى لو استطاع الحب أن يتجرد  
من الفريزة وما فيها من عىّ وظفلة . ولكم حلم بهما وصدق أحلامه  
وتخيل أنه ارتقى وارتفع فوق مطالب الجسد المادي ، ولكن هذا الحلم كان  
يفيق وشيكاً فتطلق شكواه الأليمة بوجهها إلى الفتاة التي أحبها :

وكنت أبرة هذه الدُمسى      وصورة حُسن عزيز المثل  
وكنت نموذج فن الجمال      أحبك فنن لا للجمال

(١) نرجو أن يكون واضحاً أن هذه آراء الشاعر وقد عرضناها وحققناها دون أن نعين رأينا  
فيها سواء أوافقنا عليها أم خالفنا .

أرى فيك مالا نحمدُ التَّهْيَ كَأَنَّكَ مَصْفَى وراء الغيَالِ  
فجردني رجلاً أَشْتَهِي وَجِردتُ أَنِّي نَشِي للرجال<sup>(١)</sup>

ففي هذه الآيات الجميلة بأسف الشاعر حل أنه قد الصورة الأفلاطونية  
للحب حين كانت الحبيبة (دمية) ترمز إلى الكمال ، وهي « أميرة الدمى »  
وصورة الحسن الأعلى « عزيز المثال » ، وصاحبة الروحانية التي تلعب  
وراء الخيال ، أبعد من حدود التَّهْيَ . وقد تمزقت هذه الصورة المثالية عندما  
استسلم الشاعر لفريزته الدنيا ، ومع تمزقها هبطت قيمة الحبيبة « وتحولت  
نظرتة إليها تحولاً قاسحاً جعله يقلقها بالتهمة القارصة المؤلمة ويصفها وصفاً  
خشناً منفراً بالغ القبح :

ولمست ذراعين كالحيتين عليّ وبني تشوة لم تطرُ  
وقد قربت فمها من فمي كشقين من قبس مُنْصَر  
أشْمَ بِأَقْصَاهَا رَغْبَةً وَيَهْتَفُ بِي جَفْتَهَا لِلتَّكْثَرِ  
تَبَيَّنَتْ فِي صَدْرِهَا مَصْرَعِي وَآخِرَةُ الْعَلَشِقِ الْمُنْتَحَرِ<sup>(٢)</sup>

والمصرع في البيت الأخير مصرع الروح لا الجسد ، ففي نظر علي محمود  
طه يكون الملبوط إلى مستوى الفريزة الجسدية انتحاراً روحياً للعاشق . وهذه  
قمة الفكرة الأفلاطونية التي تتمثل في قصيدة « أرواح وأشباح » . ومن  
الطبيعي أن الشاعر لا يلوم « الأثني » وحدها على ما يقع له من انحمار روحي .  
ولما يلوم نفسه كما يلومها :

فياك أُنْصِي تَهْيَتَهُمَا وَيَايَ مَنْ أُنْصَوَانُ تَرَى

(١) أرواح وأشباح ص ٢٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٦ .



فالأنسى هي أنثى الأفعوان وكلاهما موضوعان هنا على مستوى الحيوانية  
الذنية المجردة من الروح والعقل .

ولسنا نريد أن نستقصي هنا بقية الصور التي تتناول صلة الحب بالفريزة  
عند شاعرنا ، فإنها كثيرة ميسورة في دواوينه ، وإنما يهمنا أن نشير إلى  
الحقيقتين اللتين تؤكدهما هذه الصور :

١ - إن علي محمود طه يعتبر الحب والفريزة الجنسية واحداً لا يفصل .

٢ - إنه ثائر على هذه الحقيقة ، موجع الفكر بإزائها ، بحيث لا يفوى  
على نسيانها ، ومن ثم فهي تمكر عليه الحياة ويلاحقه شبحها خلال كل تجربة  
حسية يمر بها مهما كانت بريئة .

وهاتان الحقيقتان تفسران ما نراه من توجيهه الروحي كلما استسلم  
لمطالب الجسد المادي . ففي قمة النشوة الحسية في أمسية « تاييس الجديدة »  
على بحيرة زوريخ في سويسرة يتذكر الشاعر « الله الصورة العليا للكمال  
الأخلاقي ، وخذوة الفكر الأفلاطوني ، فلبست إليه عاتفاً معتبراً :

يا رب صنعتك كله فنن      أين القرار وكيف مطرحي؟<sup>(١)</sup>

وتجلى هذه المشكوى أشد في قصيدة عنوانها « الغرام اللبيح - من وحي  
الجسد » وصف فيها مشاعره خلال تجربة جنسية ، وعلى هذه القصيدة يسيطر  
الذخان والأشباح والظلام والاعتناق وهو يصف نفسه « وكأن (روحه)  
تُسرَق وكأنه (يضيغ) من (لذات) الإثم :

---

(١) ليالي الملاح الملاح ص ٦٠ .

## متضائل الأفكار مهدور القوى - مترايل الأهواء والأحلام (١)

ونلاحظ لفظي (الأفكار) و(الأحلام) هنا ، فالأولى تمثل (الفكر) أو (العقل) الذي يعتبره الشاعر جانباً مهماً من جوانب الكمال في الإنسان . والثانية (الأحلام) تمثل تطلعات الشاعر إلى (المثل الأعلى) الذي (لا يهون حيثه) على نفسه . ويعبر هذا البيت والتقصيدة كلها عن اختناق الشاعر في هذا البحر المربوء ، وإن كانت تعبر في الوقت نفسه عن استلامه له . وهي في الحق وثيقة دامنة على تمزقه بين الروحية التي هي طبيعته ، والمادية التي حاول أن يفرق فيها نفسه هرباً من المواقف العميقة التي تثلب بكيانه الشاعر المرهف . وقد عبر ، في هذه القصيدة ، عن مشكلته الفكرية الكبرى وهي « الصراع بين العقل والقلب » كما سماها في قصائده « الملاح التائه » . وكل ما بين المجموعة الأولى والمجموعات التالية من فرق أن جانب القلب (أو الغريزة) يجسد في واقع مادي بعد أن كان في فترة « الملاح التائه » مجرد تساؤلات فكرية ومشاعر مكبوتة . ولقد بقي الشاعر ، في حياته كلها ، روحاني الاتجاه ، يشتق الكمال ويحب المطلق وما لا يحد . فلذا زل إلى حمأة الجسد ، مدفوعاً بسوط الغريزة ، راح يئن ويتوجع ، ويعسّ أنه يختنق ويقتل كما تصف هذه الأبيات :

وكان أنوار المدينة تحتها	سُرجُ الغواية في طريق حرام
همد الأهواء بها فجهد حراكه	هَبَّوات قار في نقيث قسام
وكأنما اختنق القنضاء فكل ما	فيه صريرع أو وشيك حمام
ألفيني جسداً تسارق روحه	قبل عواصف غُرِجتْ بأثام <sup>(٢)</sup>

(١) الشوق الثالث ص ١٠٥ .

(٢) الشوق الثالث ص ١٠٤ .

وقد ورد مثل هذا في «أرواح وأشباح» حيث يقول بعد وصفه للتجربة الحسية :

أخسر ونار؟ لقد ضاق بي كياني وأوشك أن اخنق  
أرى ما أرى ؟ لهاً بل أنشم رائحة الجسد المحترق<sup>(١)</sup>

هنا أيضاً نجد «الاختناق» وكرامية التجربة الجنسية بعد وقوعها واعتبارها عائقاً للروح عن السمو والارتقاء ، ولذلك يخاطب شريكه في التجربة قائلاً :

دعيني حواء أو فابمدي دعيني إلى غايي أنطلق<sup>(٢)</sup>

ونحن نعرف «غايت» المنجة التي عبر عنها في شعره كله فهو يتطلع دائماً إلى الأعالي والأعماق ، ويبحث عن الكمال ، ويهفو إلى عوالم الروح :

أنيلُ الثرى قدّمي عابر يعيش بأحلامه في السماء<sup>(٣)</sup>

على أن نظرة الشاعر إلى الغريزة لا تبقى على هذه الدرجة من القسوة ، وإنما تنهض في طريقها عوامل ملطقة تخفف من حدتها ، وأبرز هذه العوامل هي الفلسفة . فإن الشاعر ما يلبث حتى يصل إلى إدراك أوسع لوظيفة الغريزة في الحياة الإنسانية ، واتصالها بمختلف تطلعات الروح وحاجاتها . وعن طريق هذا الإدراك الفلسفي توصل الشاعر إلى أن الجسد الإنساني هو السلم الذي ترتقي عليه الروح البشرية إلى العوالم العليا ، وهي الفكرة التي عبر عنها بهذين البيتين :

---

(١) أرواح وأشباح ص ٣٠ .

(٢) أرواح وأشباح ص ٣٠ .

(٣) المسمر السابق ص ٢٩ .

إن أجسادنا معابر أرواح إلى كل رائع فنان  
أنا أهوى روحية العالم المتكفّر ولكن بالجسم والوجدان<sup>(١)</sup>

وقد وردا في سياق قصيدة عنوانها «فلسفة وعيال» وصف فيها تجربة عاطفية حسية مرّ بها مع «فتاة إسكتلندية». وفي ضميرها تذكر حاله الروحي وعلاوة إحساسه القديم بالنفور من الفريزة، ولذلك جاءت القصيدة وكأنها تناقش الموضوع، فتبرر وقوع الشاعر في التجربة لأن الجسد «معبّر» ترتقي عليه الروح «إلى كل رائع فنان». ومهما يكن من أمر فإن عادة الشاعر في مراجعة نفسه كلما وقع في تجربة، تدل دلالة أكيدة على تحركه إلى أن يجد مخرجاً من التناقض بين مثله العالية، وواقع هذه الفريزة الآدمية.

وعما يلطف مراة الاحساس بالفريزة عند الشاعر «أنه يجد في عواطف الجسد طريقاً إلى كسب الحنان ودفع المأوى المخلص، فللمرأة التي تمنح الحب الجنسي تمنح معه العطف والود والصدقة والتقدير» وهي المشاعر النبيلة العلية التي لا غنى للإنسان الطبيعي عنها «وكلها مشاعر روحانية لا تهدف إلى الجسد وإنما تنبع من الروح الإنسانية العظيمة التي لا يجد انطلاقها شيء»، إذا هي انطلقت، وهذه «المحبة» تقف وراء فريزة الجنس فتطلقها وتمنحها أبداً تقريباً من عالم الروح والمثل الأعلى ولذلك يصف الشاعر حبيبته بقوله :

مسارني حين يخفي الصبا وتنتف روحني بأحبابها  
وتخلو بي النار عند الغروب وأجلس وحسدي حل بابها

(١) شرق وغرب ص ٢٢ .

فالحب هنا يسمو فوق الفريزة ويحول إلى حنان إنساني سمح وتماطف  
ومودة ورحمة .

وقد وضع الشاعر ، على لسان الخوريات في «أرواح وأشباح» ،  
ملطفات أخرى للفريزة مثل القن الذي ينبثق عنها ويسبح عليها من سحره وعطره  
وضيائه ، ومثل الغموض المستحب الذي يخلف الحمد البشري ويحيطه بأفق  
من الابهام والمعاني . وسوف نتعرض إلى هذا في الفصل الذي ندرس به هذه  
الفصيلة المسرحية الجميلة .



## البَابُ الْخَامِسُنْ

### نماذج مدروسة من شعر الشاعر

- ١ - ثلاث قصائد .
- ٢ - مطولة « الله والشاعر » .
- ٣ - مسرحية « أغنية الرياح الأربع » .
- ٤ - مسرحية « أرواح وأشباح » .





## ثلاث قصائد

هذه نماذج من قصائد علي محمود طه الجميلة اخترناها لتحليل .  
رئيس معنى اختيارنا لها أنها كل القصائد الجميلة ، وإنما نريدها مختارات  
نقتصر عليها لضيق المقام ، والأمثلة المحدودة تغني بالإشارة والتشيل عن  
الكثرة الغالبة .

### ١ - القمر العاشق : قصيدة حب

تصلح هذه القصيدة الجميلة أن تكون نموذجاً للقصيدة الكاملة - بمقدار  
ما يصح الكمال في الحياة الإنسانية - لأنها تجمع أصالة الشعر العربي بأوزانه  
المارجة وموسيقاه العالية إلى الروح الحديثة التي تختلف عن القديمة بتعقيد  
الفكر وغزارة العاطفة . يقول الشاعر في افتتاحية القصيدة :

إذا ما طاف بالشرف	ة ضوء القمر المضي
ورف عليك مثل الحُر	لم أو اشراقه المعنى
وأنت على غرائش الظاهر	كالزينة .. الوسطى

فضمي جسمك العاري وصوني ذلك الحسناء (١)

وفي هذه المقطوعة الأولى يطينا شخصية الفتاة . وأول ما نعرف عنها أنها قد سحرت القمر فهو مضى بطوف بشرقتها ويرف عليها . ثم تنجلي في البيت الثاني ملامح من شخصيتها فإن ضوء القمر يسقط على نفسها سقوط « الحلم » وفي كلمة الحلم خفوت وإبهام وضباب . ثم إنه يرف عليها رفيف « المعنى المشرق » ، وكلا الحلم والمعنى من مظاهر الفكر والشاعرية الروحية . ومضمون ذلك منح الفتاة لمة روحانية فكرية تلتقط معنى الحلم وتذكر « المعنى » . أما البيت الثالث فيصف الفتاة بأنها تنام على فراش طاهر كما تنفس الزينة . ولا يعني أن الزينة ترمز بياضها إلى الطهر ونصاعة الروح ، وهي الصفة البارزة للفتاة في القصيدة واللمة الوحيدة التي قد تشير إلى حبيبة في الفتاة ترد في البيت الرابع حين نعلم أن جسمها « عاري » . ويهذه الكلمة المريبة يقدم الشاعر للمقطع الثاني من القصيدة حيث يقدم لنا شخصية العاشق ( القمر ) بعد أن قدم الفتاة في المقطع الأول :

أغار عليك من ماب كان لضوئيه لنا  
تدق له قلوب الحسب ر أشواقاً إذا غنى  
وقيق الشمس عريد بكل مليحة معنى  
جريء إن دعاه الشوق أن يقتحم الحصنا

وكلمة « أغار » التي تصدر المقطع مهمة بما تُشعر به من أن هذا العاشق مريب بحيث يثير غيرة الشاعر ( وهو العاشق الحقيقي المخفي وراء شخصية القمر ) . وقد صور هذه ( الريبة ) في هذا المقطع وما بعده بالكلمات ( ماب ، وقيق الشمس عريد ، يعني بكل مليحة « جريء » ) يتصور القشر « وعندما يضحى هواه بثور ثورة عارمة :

(١) ليل اللوح لعماد مر ١٠ .

عصيت هواء فاستضى كأن بصدره جنا  
مضى بالنظيرة الرخا بطوي السهل والحزنا  
يثير الليل أحقاداً وصدر محابه ضغنا  
وعاد الطفل بجاراً يهز صراعه الكونا

وفي إطار غيرة الشاعر وأوصاف القمر جاءت القصيدة ذات صفة حية ملحوظة كما تبين الكلمات : (مخدع ، جنون ، الشرقة الحمراء ، النظرة الرخاء استضى ، ضنى ، الجحد اللدن ، حريد ، الشوق ، يقتحم ، وغيرها ) ، وهي كلها دلالات حية عنيفة .

ومصادر الجمال في القصيدة متعددة وأولها أن مسرحها ذو سحر خفي بما تبيأ له من جو الصيف وضوء القمر وهو يشلق الأغصان إلى شرقة فيها فتاة تنام في غلالة رقيقة ، وتحلم كاثريقة الوسى . وقد أضاف الشاعر إلى هذا الجو السحري ما ألقاه في شعره من إحساس بالمسافات الواسعة فليس مسرح القصيدة هو البنين والشرقة وحسب وإنما يتحدّر القمر إليه « من وراء الغيم » مضيئاً مسافة من السماء إلى المشهد ، وعندما ترفض الفتاة حبه يخفي لكي « بطوي السهل والحزنا » ويهز « الكون » . كله . وهذه المسافات الشاسعة من وراء الغيم ، وغرق السهل والحزن تبقى مغمورة بضوء القمر الذي يضفي غلالة من السحر المبهم على القصيدة كلها .

وثاني مصادر الجمال في القصيدة أن العاشق فيها جميل على أروع ما يكون الجمال ، لأنه « القمر » ذلك المخلوق الذي يرتبط في خيال كل مثقوق للجمال بأروع صور الروحانية والخيال والشر . وقد شخص الشاعر هذا القمر السحري وجهه عاشقاً ، له صفات البشر :

فإن لضوئه قلباً وإن لحمره جنا

وكانت الفتاة ، في مقابل عاشقها الرائع ، مرسومة رسماً جميلاً فيه غموض وشعر ، فهي « ذات غلالة رقيقة » وهي « تام تحت نافلتها المفتوحة في ليالي الصيف المقمرة » وهي طاهرة « كالزنبقة » وللك تعصي حباً هذا العاشق ذي المشاعر الحسية المشتعلة التي تحشد طهرها . وهذا الطهر الذي رسمت به فتاة « القمر العاشق » يضيف جمالاً أعزاً إلى القصيدة ، فإن للخلق الناصع « ونظافة النفس سحرأ شريعاً لا ينضب . وطالما هزت الشعراء صور الفتيات الطاهرات في فناء العاطفة وبراءة الصبا . وبراءة والنقاء صلة مكيئة بالشعر والفن » لأنهما يتصلان بأعلى صور الجمال ، ونعني جمال الروح .

أما فكرة القصيدة فهي أصيلة كل الأصالة ، ولكي نشخص هذه الأصالة نذكر أنها قصيدة حب ، وقد اختار علي محمود طه ، التعبير عن حبه لفتاة الغلالة ، تصويرها معشوقة للقمر العاشق الذي تبقى وظيفته أن يصور سحر الفتاة وفتنتها ومن ثم يعبر عن شوق الشاعر إليها . وهذا الأسلوب في تصوير العاطفة أجمل وأحر من التصوير المباشر بما فيه من استتارة للخيال ، وخلق لمعاني الجمال ، وبما فيه من ابتكار وأصالة .

ولا بد من كلمة عن فكرة عشق القمر لفتاة أرضية من البشر فإن لهذه الفكرة جلوراً معروفة في أساطير الإغريق القديمة ، فإن الراعي « أنديميون » كان حبيب إلهة القمر « ديانا » وقد كان حباً عتيقاً . وإذا كان الإغريق يشخصون القمر « فتاة » فإن شاعرنا جعله « رجلاً » ولعل سبب ذلك أن لفظ القمر في لغتنا مذكر فلا يمكن أن يخص إلا رجلاً .

أترى علي محمود طه استمد فكرة قصيدته من أسطورة أنديميون ؟ أم لعله ابتكره ابتكاراً ، وخاصة لأن هذا المعنى غير بعيد عن أجواء أدبنا العربي القديم حيث كان الشعراء يفارون على حبيبتهم من ( النسيم ) الذي يبعث بمثلثون وقيل ثورهن . وسواء أكان هذا أم ذاك فإن قصيدة علي

محمود طه خلق جديد مهور بطابعه الشخصي المتميز وذلك بحسب ارتباطها  
بأية فكرة خارجها . وتلك سمة الشعر الجيد في كل زمان ومكان .

## ٢ - « نشيد إفريقي » من شعر البطولة

سمى الشاعر هذه القصيدة باسم جانبي هو « عودة المحارب » وأهداها  
إلى « الذين قدموا الحياة بحب الموت » ومن هذا الإهداء نفهم أنها من شعره  
في تمجيد البطولة التي تبذل ذاتها في سبيل رفع الحياة الإنسانية . ونحن نعرف  
في علي محمود طه هذا الولع بالبطولة فقد لسانه في مثل قوله :

وعشقت موت الخالدين وعفتُ من

عصري حجارة كل يوم فان<sup>(١)</sup>

وقوله :

مصارع للفدائيين يشقها مستقنون وراء البحر أحرار<sup>(٢)</sup>

ولكن قصيدته « نشيد إفريقي » تفوق سائر قصائده في هذا المعنى .  
وقد كتبها على لسان محارب إفريقي يعود إلى مضارب قبيلته بعد انتصاره على  
أعدائها ويفتح القصيدة قائلا :

ارفعني يا نجوم في الليل حولي      واتبعني يا جبال في الأرض ظلي  
واصلحي يا جنادل النهر تحتي      بأفلاكك مائتك المنهل<sup>(٣)</sup>

(١) ليالي الملاح للشاعر ص ٦٤ .

(٢) ليالي الملاح للشاعر ص ٣٣ .

وارضي ياربى إلىّ وأدنى زهرات من حُشْبِكَ المخضّل<sup>(١)</sup>  
ضمخني من حيرها وشلاها قدماً لم تطاك يوماً بـلـل<sup>(٢)</sup>

وتتجمع لهذه القصيدة الرائعة كل القيم الحية التي يؤمن بها علي محمود طه مما سبق أن مرونا به ، وقد أبرز فيها هذه العناصر : المحارب ، الزوجة ، الطفل ، الصبايا ، إفريقية ، مشاهد الطبيعة . فكان كل عنصر منها يرمز إلى معنى كبير دلت عليه القصيدة .

أما المحارب فهو صورة البطولة التي يقدمها الشاعر لأنها تلبك ذاتها في سبيل الحياة الحرة الكريمة .

وأما الزوجة فلإنها ترمز ( كماتلة ) بكل ما لها من قداسة عند البطل ، لأنها أساس الإنسانية والياء والأخلاق الكاملة .

وأما الطفل فإنه يشخص ذلك الجانب العاطفي الحي من قضية البطل العظيم الذي عرفناه في القصيدة رجلاً " مجلي فتكتب الختوف " في بعض ساعاته ، ويرق ويلين حتى يحمل الطفل ويناغيه ويضاحكه في ساعاته الأخرى . وهذا يعطي صورة بديعة من إنسانية البطل وكماله .

وأما الصبايا فهن في القصيدة يمثلن الشباب والجمال بمعناها المطلق كما يبدو من قوله عن النار المقدسة :

وقصت حولها الصبايا وختت بأغاني شبابها المستهل .

فليس في ذكرهن هنا ميل حسي وإنما هو اعتراف البطل المكتمل اللحن

---

(١) اللامع الثالث ص ٣٥ .

والنفس بقيمة الشباب في بناء المجتمع وبعث الحياة ، وتبدو هذه النظرة المدركة الصافية في خطابه لمن :

يا حلاوى القليل أنتن للمجد — على عفة صواحبُ بلكِ  
 حب روجي الفطامي وحسب شفاهي — رشفة من عبوتكن النجلى  
 وابساماتكن فوق شفاهي — بمعاني الحياة كم أوامأت لي  
 حين ألقى زوجي على باب كوخى — وأناغي على ذراعصى طفلى

وما أجمل الحشر في البيت الأول « أنتن للمجد — على عفة — صواحب — بلكِ » فكأنه خشي أن يفسر الليل للمجد بإبدال الخلق والخروج على مقاييس الشرف فاحترز بالجملة الاعراضية — على عفة — مشيراً إلى الصفة الظاهرة لفنيات القليلة وهي « العفة » .

وأما الطيبة فقد تمثلت في القصيدة تمثلاً جميلاً خاصاً فكان ذهن المحارب ممثلاً بصور النهم والشمس وجنادل النهر والزهرات . وهذه كلها رموز للطبيعة الخالدة التي يحبها البطل بما يملك من إنسانية وحياة ، فهو يرى فيها جانباً روحانياً له في نفسه قلادة .

وقد نجح الشاعر باختيار وزن الخفيف للقصيدة ، والملاحظ أنها القصيدة الوحيدة التي نظمها للبطولة من هذا البحر . فهو في قصائده الأخرى جميعاً يختار وزناً ذا موسيقى عالية وجهرية كما في « مصرع الربان » التي اختار لها البحر البسيط و « طارق بن زياد » وقد اختار لها البحر الكامل ومثلها في هذا « المدينة الياسلة » . أما البحر الخفيف فميزته أنه مملوط طويل حروف المد ، له نبرة كمول فيها امتداد يبعث الخيال الرقيق والتأمل . ولذلك كان ملائماً لفكرة قصيدة « نشيد إفريقي » التي تهدف إلى ربط البطولة بالإنسانية ،

إن هذا البطل المتصبر يتغنى بالطبيعة ويتلوق جملها المتجلي في التنجيم والجمال والنهر والربى والزهرات والمشب المنضف والمير . ثم هو يحب أهله ويحمل الرياح نحياته إليهم ويذكر زوجته وطفله بحرارة ، ويمحي الشباب والجمال والنفة ، ومن ثم فإن وزن الخفيف ، بما له من مسحة الحلم والاسترسال والاسترخاء ينسجم مع هذه المعاني . وكأنني بالبطل جالساً في « جندوله » المتحدر في النهر جلسة استرخاء . وهو يتأمل هذه المعاني « سائراً في طريقه إلى مضارب قبيلته وقد رفع لواءها عالياً وتسرسل أفكاره مع الوزن ومع ماء النهر الجاري في كسل وشاعرية . وقد كانت الثقافة الموحدة ملازمة لأن القصيدة كلها انصباب خواطر متأملة تعبر في ذهن المحارب في جلسة واحدة فليس فيها صعود ذهني وتزول وإنما تنساب على مستوى واحد من العاطفة والحرارة والتخم .

وتنتهي القصيدة بيت جهوري تكتمل به هذه الأثوذة المثالة الهادئة :

وأنام الليل القصير لأجلو صارمي في سنا الصباح المثل<sup>\*</sup>

وفيه يتماكس « الليل » في الشطر الأول مع ضومين في الشطر الثاني : ضوء الصباح وضوء الصارم « المجلو » . وهكذا يتلب الضوء الظلام في هذه القصيدة الباهرة . وإلى الضوء لا بد أن ينتهي ليل يحمل مسؤوليته مثل هذا البطل النبيل .

### ٣ - « امرأة وشيطان » قصة شعرية

إحدى قصائد الشاعر المتميزة بقوة صياختها واقتدار لغتها . ولا يمكن جملها في القصة التي بنيت عليها ، لأنها تكاد تكون قصة اعتيادية ، وإنما



يكن في بناء القصيدة ورسم شخصي المرأة والشيطان . وتبدأ القصيدة  
بهذين البيتين :

أقسمت لا يصير جباراً هواها      أبد الدهر وإن كان لها  
لا ولا أفلت منها فاتن      قرينه واحتوته قبضتها<sup>(١)</sup>

وفيها يصف هذه المرأة التي هي موضوع القصيدة . وأول ملامح  
شخصيتها ، هذا القسم الجريء بأن « لا يصير جبار هواها » وهو في الحق  
قسم عظيم لأنه يتعلق بمن هو « جبار » ولأنه يشمل « مدى الدهر » . والبيت  
الثاني لا يقل قوة تشخيص عن الأول ومنه نعلم أن قسم المرأة قد تحقق  
فلم يفلت منها « فاتن » . وفي قوله « قرينه » ما يشعر بسطوتها على حياة  
عشاقها فهي تتصرف بغير من تشاء منهم لأن الزمام في يدها لا في أيديهم .  
وفي قوله « احتوته قبضتها » إشعار بمدى قوتها وأسرها وسيطرتها على  
من حولها .

وفي الأبيات التالية يصفها بأنها « ساحرة » حنّت علم « الأوالي » وأن  
شبابها خالده مع أنها عجوز عبرت أزمنة طويلة ، وأن لياليها مصبوغة  
« بنماء سفكتهن يدها » ثم تأتي هذه الأبيات البارعة في التصوير :

كلما التذّت وصلاً من فتي      سحرته وهو في حضي هواها  
واحتوته في أصيص زهرة      يسرق الأنفاس من طيبشلاها  
زهبرات مثلت عشاقها      يميون غرقات في كراهها  
فلذا ما الليل أرغى ستره      أطلقت أشباحهم في متداهها

(١) الشوق المالك ص ١٧ ، وقد بينا في موضع آخر أن القيل « لا يصير » يجب أن يكون  
مراداً لا مجرداً .

مهجاً خفاقة ملتاعة      وحيوناً ظلمات وشفاها  
تصيد الأمس في لذتها      ولإليها وأشواق رؤاها  
تلتوى بينهم مشبوبة      شهوة يلتهم الليل لظاها

وفي هذه الأبيات تبدو ملامح حبة حنيفة تشخص نفسة هذه المرأة  
أكثر وأكثر . وأول هذه الملامح هنا السلوك الشاذ الذي يبسطها « كلما »  
أحب رجلاً سحرته وحولته إلى زهرة في أصبح . وحين يبسط الليل  
تطلق أشباح أحيائها القتل من الأوصى وتروح تراقصهم في جنون حسي  
نهم . فهنا المسك في ذاته صورة من اشتغال الحواس إلى درجة المرض .  
ولكن يعمق الشاعر هذا الجو الحسي استعمل ألفاظاً مثل « سحرته ، حزن ،  
الأنفاس ، حيوناً ظلمات وشفاها ، لفتها تلتوى ، مشبوبة ، شهوة يلتهم  
الليل لظاها ، ونحوها . وبالييت الثامن عشر من القصيدة يدخل مسرح الأحداث  
شخص ثانٍ هو الشيطان وكان قد قدم لدخوله في أوائل القصيدة بقوله :

قل لا يلعب عنها كبدها      غير شيطان ولا يحمو رقاها

وها هوذا الشيطان قد أقبل . وبعبارة يتاح لنا أن نرى ما لم يمر من حياة  
هذه « الغانية » عندما يقف الشيطان يتطلع منتحشاً إلى الوائي الجميل الذي  
يحيط بمسكنها العجيب وهذا وصف الشاعر له :

أي واد رائح أحجاره      تحلر الريح عليهن مرأها  
أي قصر باذخ في قصة      تحب الأنجم من بعض ذراها  
ودروب حولها ملتفة      كأنها صمرت في منحتها  
وبروج حمام زاجل      هو بالأقدار يهفو من كواها

والنبرة التي تطلب على هذا الوصف هي نبرة الرعب ثم عليها الألفاظ

« رابع »<sup>(١)</sup> و « نخلر » و « الأقاصي » و « سموت » و « الأقطار » ومن ثم فإن وادي هذه الغانية خيف ، وأحجاره ملساء حتى لتختلف الرياح أن « تسري » عليها . وهو فوق ذلك عال حلوأً شامخاً يصل النجوم ، وهذه الصفة توحي بأن الغانية تسكن بعيداً عن أنظار البشر في قمة خلف علمنا ، أو بين النجوم ، وهذا مناسب لطبيعة الحكاية . ثم إن دروب هذا الوادي ، في تلويها وانحناءاتها تشبه أفاعي مسمرة في المنحنيات « وهي صورة غنية تعمق جو الرعب . أما حمام الزاجل فقد اتخذ الشاعر رمزاً للقدر الذي يكمن في بروججه يترصد الحياة والأحياء ليتغصن في اللحظة المرسومة ويؤدي بالعمر .

ولكن الذي يلفت نظر الشيطان في هذا الوادي العجيب ، هو منظر تلك « الأخص » النحبة المرسومة على جوانب الممرات وقد نبت فيها زهر معجب غريب له « شفاء » تدور إلى « القطاف » :

فجنى ما شاء حتى لم يدع في أصبحر زهرة إلا جناها

وهكذا يتبدى الشيطان — دونما قصد — على أعز ما تملكه هذه الغانية الساحرة ، فيقطف أزهارها المسحورة جميعاً ، ويقف ذليلاً يتطلع إليها ، وهي تلامس الرى فتستحيل ( دى حية تبتق الباب ) ، وفك السحر عن العشاق فيهربون من أسرهم القاسية تحت بصر الشيطان المحبر للذاهل .

ويقبل الليل وتبت في أبياء القصر مائدة حافلة عليها كل ما يشتهى من « صحاف كنهاويل الرأى » وسواها . وبينما يقف الشيطان متطلعاً إلى المائدة والأبياء مهوراً تقبل ساكنة القصر وتقف قريبة منه بحيث يراها ولا تراه .

(١) هنا في موضع آخر من الكتاب أن على عبود ط يصل « الرابع » بينما الأصل في اللغة وهو « الشيف » .

ويعطينا علي محمود طه تفاصيل إحساس الشيطان وهو يراها أول مرة :

يا لها من فتنة قد صوّرت      في قوام امرأة راح صباحها  
طلعت في حالة من خضرة      وعيون بترقرقن مياهها

ونادت المرأة أحبابها أن ينهضوا من أوصع الزهر إلى السهر والقصف  
فلم يجيبها منهم أحد . وارتعشت وأدركت أن قوة جسارة تفوق قوتها قد  
حيث بعالمها وانتهكت حرمة أسرارها . والتفت تبحث بينيها فرأت الشيطان  
متصباً وما زالت يدها نديتين بماء الورد وحطر الزهر المقطوف .

عند هذا تلغى القوتان الرهيبتان : قوة الساحر المتحدية ، وقوة الشيطان  
الذي يستطيع أن يعطل كل سحر . أما الساحرة فهي تلجأ إلى أقصى ما تملكه  
من سحر ترفع عصاها الجبارة في وجه الشيطان ، وهي المعصاة التي تستحيل إلى  
جمجمة تقتل كل من ينظر إليها . ولكن الشيطان « يبقها » وينجو . وحين  
تدرك الثانية معنى هذا نصف صامتة ذاهلة . وعندما تمر التناقض وهما ساكتان ،  
يتطلع أحدهما إلى الآخر ، يقع شيء لم يكن في حساب أي منهما :

وسجا بينهما الصمتُ الذي      يتفشى الأرض إن حان رداها  
والثقت صياحها فاستروحاً      راحة من قبلها ما عرفها  
عرفت من هو فاستخلت له      ورأى من هي فاستحيا قواها

وسأله أن يردّ عليها زهراتها فاعتذر إليها بأنه لا يستطيع لأن رد الروح  
من أمر الله وحده . واستشعر الشيطان الحزن لأنه لا يقدر أن يلبي رغبتها «  
وصارحها بهذا الحزن . والظاهر أن استسلامه لها هذا ، قد أروى كبريائها  
وهز نفسها فاندلعت إلى الاعتراف بين يديه بكل ما اقترفته من ذنوب :

زهراتي تلك ما كانت سوى شهوات جسي الطافي ناعها  
 قهرني واستلثني بها خيرة ينهش قلبي عتريها  
 وأناينة أنثى لم تطس غائتاً نملكه أنثى سواها  
 قد صنعت الحق: قد حاكبني فارحم المرأة في ذل هواها  
 وبكت المرأة وبكى الشيطان وتصالحا على الحب والتفاهم .

• • •

هنا ملخص الحكاية التي قامت عليها القصيدة ، فإذا أراد علي محمود  
 طه أن يقول بها ؟ ما الرموز التي تكمن وراء سياقها وتفصيلها ؟ لا بد لنا  
 أولاً أن نشير إلى أنه لا يريد أن تكون هذه الغاية رمزاً بلنس المرأة ، والدليل  
 السامع على ذلك أنه قدم القصيدة بيت أبي العلاء المعري :

لحالك الله يا دنيا خلويًا  
 فأتت الفجاة البكر العجوزُ

ومن هنا تعلم أن الغاية ترمز إلى « الدنيا » ، وما يريد ظنتنا هنا صفاتها  
 التي وردت في القصيدة ومنها وصفه لها بأنها عجوز صبية في الوقت نفسه .

ويبدو لنا أن علي محمود طه ، في أساس قصته هذه ، متأثر كل التأثر  
 بالقصص العربية القديمة في ذم الدنيا ، لأن تشبيه الدنيا بالغاية للشهوانية وارد  
 بكثرة في كلام الزهاد ، فمن ذلك قول قطري بن النجاعة : « لا تغفروا بالدنيا  
 لأنها غداة عذيمة » ، وقد ترجمت لكم بغرورها وفتنكم بأمانيتها «  
 وتزينت لخطاياها ، فأصبحت كالعروس المجلوة ، الميون إليها ناظرة «  
 والقلوب عليها حاكفة والغفوس لها عاشقة ، فكم من عاشق لها قد قتل ،

ومطئن إليها غللت<sup>(١)</sup> ، فإن في هذا النص ملامح واضحة من خاتية علي محمود طه .

ويلهب الدكتور زكي مبارك إلى أن تشبيه الدنيا بامرأة تشبه صوفي ، وأن مرده<sup>٢</sup> إلى كلمة أشرت عن المسيح عليه السلام إذ رأى الدنيا في صورة عجوز عليها من كل زينة :

المسيح - كم تزوجتِ ۞

العجوز - لا أحصيهم .

المسيح - فكلهم مات عندك ۞ أو كلهم طلقك ؟

العجوز - كلهم قتل<sup>٣</sup> .

المسيح - يوماً لأزواجك الباقين كيف لا يعتبرون بأزواجك الماضين<sup>(٢)</sup> .

هذا فيما يلوح لنا ، أصل القصة التي عرضها علي محمود طه ، ومنه اقتبس الرمز . وأما التفصيلات فتلعللها من خياله ، لأن بينها وبين تفصيلات هذه « العجوز » فروقا ظاهرة ، منها أنها لا تمكك « أزواجاً » بل « أحباء » وعشاقاً . وهي لا تقتلهم وإنما تسحرهم إلى أزهار في أصص من ذهب حتى إذ جن الليل بعثتهم من مراقبتهم لتفرق في اللات الخواص بين الطعام والشراب والرقص والتغليب . وقد أضاف الشاعر شخصية الشيطان الذي يقع في حرام الغاية ويقيم معها حلقاً على الصداقة . وفي وسعنا أن نستخرج ما ترمز إليه هذه الإضافة لأن الدنيا - وفق النظرة الزاهدة - حليفة الشيطان بما فيها من حرور وشر .

(١) التصوف الإسلامي للدكتور زكي مبارك ج ٢ ص ١٢٧ .

(٢) المصدر السابق ج ١ ص ١٢ والأصل مكتوب برماً وجطاه حوارة لإيضاح صفة موهوبها .

ومثل هذا المعنى ولود في حكايات الفرحاد :

غير أن الذي يصحب تلمله ، في حكاية علي محمود طه هذه ، هو لمة الرقة والارتفاع والحنان التي يضيفها حل شخصيته في شاعمة القصيدة . لإنهما ييكيان معاً بعد أن يشتركا في الإحساس بالحزن والألم ونحن ندري أن علي محمود طه يحترم البكاء والحزن ويعتبرها من وسائل التطهير للنفس الإنسانية . فإذا إذن أراد حين جعل الغاية والشيطان ييكيان ؟ أترأه أراد بذلك أن يكسب شخصيته إحساساً إنسانياً ما لكي يجعل لها في نفس القارئ شيئاً من العطف ؟ .

إن هذا السؤال الأخير يضعنا مواجهة لمشكلة فنية في قصيدة ( امرأة وشيطان ) فلها ، باعتبارها الأدبي ، تعدّ أثراً غير جميل ، لا لأن تصوير الشاعمة الخلقية يتعارض مع الفن ، فأننا لا أومن بهذا ، وإنما لأن الغاية لانتال حب القارئ إطلاقاً . لا بل إن القصيدة بمجموعها ترك في النفس أثراً قبيحاً ، لا تخفف منه قوة اللغة التي عبر بها الشاعر عن مختلف جوانب الحكاية ، ولا التحليل النفسي عبرها . وما من أثر أدبي قط ألا ويكون فيه شخص أثير إلى قلب الشاعر والقارئ بحيث ينال العطف ويخفف شاعمة المواقف وقسوة الأحداث .

مثال ذلك أن شالي الشاعر الإنكليزي قد كتب مسرحية موحشة مظلمة عنوانها « The Conel » وقد صور فيها حادثاً كله قبح حيث نرى أباً مجرماً ينتصب ابنته الشابة . ولا يتقد هذه المسرحية إلا براءة الفتاة وجمال روحها ورقة أحرانها بحيث تمتلك حطاف القارئ ووجهه وبذلك يخفف أثر الشاعمة في النفس . ومثل ذلك موفور في مسرحيات شكسبير ومثلها مأساة « الملك لير » وفيها أحداث شريرة قبيحة كل القبح ، وأشخاص سود الضمائر لا مشاعر إنسانية لهم ، وإنما يحفظ المؤلف باستمتاع القارئ وللشاهد بلسات الحنان

والمحبة والطيلة في أشخاص الملك لير وابته كوردبليا والمهرج ، فإن هذه الشخصيات الرقيقة تخفف وقع عنصر العذاب والاشمئزاز . أما علي محمود طه فقد قدم لنا غانية شريرة قبيحة النفس والمسلك ، وجعلها تقع في حب الشيطان وتتحالف معه وبلدك نجح في استثارة اشمئزاز القارىء ثم تركه معلقاً يعاني الضيق ولا يستطيع الخروج منه .

في الواقع أن هذا هو السبب في أن قصيدة « امرأة وشيطان » رخص إحكام صياغتها وقوة تفصيلها بقيت غير محبوبة عند القراء ولعل الشاعر أراد أن يرضعها عن هذا المستوى عندما جعل المرأة والشيطان يبيكان ، غير أنه - حتى إذا كان قصد ذلك - قد هلم ما بناه ، بالبيت الأخير من القصيدة :

وبكى الشيطان يا لامرأة أبكت الشيطان لما أن رآها

فإن التعليق في هذا البيت منفي على أن الشيطان هو الشيطان بكل ما نعرف له من صفات شريرة مقبحة ، فإذا كانت الغانية قد أبكته فهي ولا ريب أكثر شراً وقبحاً منه .

ولا بد لنا من أن نشير إلى احتمال قائم بأن يكون علي محمود طه قد صور شخصية الغانية - بعد أن استقى الرمز بها قلنيا من حكايات الزهاد العرب ، على نسق شخصية الساحرة الإغريقية « سيرمي » التي كانت تسحر البشر وتحولهم إلى حيوانات تخرس مسكنها . وقد صورها الشاعر الإنكليزي جون كيتس تصويراً يجعلها على نسق غانية علي محمود طه فلها حين تعشق رجلاً<sup>(١)</sup> تهربه حتى تسأله وإذا فلك تسحره وتركه يعلب<sup>(٢)</sup> .

(١) إشارتنا إلى طريقة كيتس أنديمون - الكتاب الثالث .

Endimion by John Keats, III



## الفصل الثاني

### مطولة "الله والشاعر"

تصف « الله والشاعر » بما يتصف به كثير من شعر علي محمود طه من تطلع إلى الأعالي والعلوى وولع بالجانب الروحي من حياة الإنسان ولقد سماها « الله والشاعر » فرسم لها مثل العنوان جواً من الجلال والروحانية يكاد يأخذ بالقارىء ، حتى قبل أن يقرأ القصيدة ، بما تشتمل عليه من طموح وارتفاع وعمق . ونحن نتجاوز العنوان وتوغل في أبياء القصيدة نجد فيها شعراً بديعاً يتمتع له العنصران اللذان لا يسهل أن يجتمعا في الشعر : الاتفعال المتوهج الأصيل والفكر الفلسفي العميق . نعم إن في الحرية كثيراً من الشعر الفلسفي ، غير أن الفلسفة في أغلب هذا الشعر « قد جاءت على حساب الشعرية والموسيقى . ولعلّ أبا العلاء المعري قد نظر إلى هذا المعنى حين قال « أبو تمام والمنتبي حكيمان وإنما الشاعر البحرى » . فكان الحكمة — وهي فلسفة مركزة تركيزاً كثيفاً — تتعارض مع الشعرية والشاعرية بحيث لا يجتمعان . وهذا عين المعنى الذي تنتهي إليه مطولة جميلة للشاعر الإنكليزي جون كييتس يحكم خلالها بوجود تناقض بين الفلسفة والشعر . قال :

« ألا تهرب الروى البحرية جميعاً بحض لسة من الفلسفة الباردة ؟ إن الفلسفة تقلم أجنحة الملائكة » ويختل كل مرّ بالقاعدة المرسومة

والنخط . إنها تفرغ البحر للشحون بالأطراف وتنفض نسج قوس فرح <sup>(١)</sup> .

وتقع مطوكة « الله والشاعر » في عشرين ومائتي بيت ، استعمل فيها على محمود طه البحر السريع ذا الشطرين في مقطوعات ثنائية يشترك فيها الصلران بقافية والمجزان بقافية كما يبدو من هذا النموذج :

من عبراتني صفت هذا المقال  
ومن لبيب الروح هذا القلم  
ملأتُ منه صفحات الليال  
فضممت كل ممالي الأكم <sup>(٢)</sup>

وقد بنى الشاعر هيكل القصيدة العام على أساس من العاطفة والنم دون أن يستند إلى تقسيمات لفظية مثل المتناوين وسواها ، ومعنى هذا أننا نميز الفصل الواحد من المطوكة عما يليه بمجرد تغيّر النبرة أو ارتفاع مستوى العاطفة . وهذا في رأينا هو البناء الأصح للمطوكات الشعرية ، حيث يفصح الشاعر عن نفسه دون أن يرتكر إلى تعليقات نثرية موضحة .

### موضوع المطوكة وبنائها العام

تلاحظ في قصيدة « الله والشاعر » ، على أساس النبرة والبحر ، ستة أقسام تختلف في أطوالها ونبراتها وأجوالها . وستدرس هذه الأقسام فيما يلي بتلخيص مضمونها والتعليق عليه :

---

(١) ترجمة آية لي من قصيدة ■■■■■ لكثير (١٨٢٠) ومن دأبي أن تكعب الترجبات  
النثرة كما يكتب النثر العربي ، لأن ذلك أسهل بعبارة الأمل والترب إلى أساليب  
لنثنا العربية .

(٢) قصيدة « الله والشاعر » ديوان « نللاج القائل » ص ١٧ - ١١٢ .

يشمل القسم الأول من المطولة الآيات (١- ١٨) وفيه يرسم الشاعر  
جواً عاماً يعبر فيه تحت الدجى وهو يجابه المسافات بالعصرين : الآدمية  
والشقاء . وتنعصف للرباح وتنعصف الزحود في سمع الشاعر ويتسهي من  
تجواله في الظلام بأن يقف متطلماً إلى السماء :

في وقفة الناهل ألقى عصاه  
مولي الجبهة شطر الفضاء\*  
كأنما يرقى الدجى ناظراه  
ليتشفا ما وراء السماء\*

يقط ضوء البريق في لمح  
على جبين باردٍ شاحب  
ويستثير السبرد في لفحه  
ناراً تظلمسى في فم ناخب

ويشير هذا المقطع إلى صفة بارزة تلحظها في شعر علي محمود طه عموماً  
وهي حرصه الدائم على أن يضع ( الإنسان ) مواجهةً للامتداد والسعة والعظمة .  
فهاهو ذا هنا يوقف الشاعر — وهو عنده رمز الحكمة والنور والإنسانية  
الكاملة — مواجهةً للفضاء العظيم بكل أبعاده اللانهائية . ثم يحمل الدجى مرتقى  
شاعراً يريد الشاعر أن يسمو فيجازه . إلى أين ؟ إلى حيث يستشف ناظراه  
لا السماء وحسب وإنما ما وراء السماء أيضاً . إن الشاعر علي محمود طه هنا ،  
مثله في سائر شعره ، يمتزج النفس بحنين العظمة وحرقة السمو . ومنذ هذا  
المقطع يبدأ بحثه عن القسم العليا فلا يقنع بأقل من أن يستشف ما وراء السماء ،

وما يكاد الشاعر يتسهي من تعيين هذه من التجوال تحت الدجى حتى

يعود إلى وصف أحاسيسه وما حوله فيخبرنا أن البرق يستقط منه على برودة وشحوب وأنه يحسّ البرد والنعش . ولعلّ هذه العودة تبدو أشبه بفوضى فكرية تجعل الشاعر يسيء ترتيب معانيه في هذا القسم من القصيدة . أظنّ من وصف المشهد والأحاسيس قبل أن يتحدث عن الغاية ؟ وإذن فلماذا عاد إلى الحديث الأول ؟ في الواقع أن الشاعر يلتفت بهذا التفاتة غير واهية إلى جسده . فما يكاد يحسّ حماسة الارتقاء الروحانيّ نحو السماء وما وراءها حتى يلعب البرق وتصف الرياح لتذكره بأن له جسداً يبرد ويشحب ويعطش ، وبذلك يحول دون صعود الروح الطموح إلى القمم العليا . وتشير هذه اللقطة إلى اتجاه القضايا التي جاء الشاعر يستعرضها بين يدي خالق السماء والأرض وموضوعها، كما سرى الصراع بين روح الإنسان وجسده .

ويشمل القسم الثاني الأبيات (١٩ - ٩٥) وفيها يرفع الشاعر إلى الله ما سماه في الفقرة الأولى « شكايته الخلق إلى الخالق » وتؤلف هذه الشكايّة جوهر القضية الفكرية التي تطرحها القصيدة وهي - كما سنرى - ضرب من الآلام العامة التي يشترك فيها البشر جميعاً دون أن يخصص بها الشاعر وتبدأ هذه الفقرة بالمقطع التالي يخاطب به الشاعر خالقه :

لا تدنّي يا ربّ في محنّي	ما أنا إلا آدمسيّ شقي
طردني بالأمس من جنّي	فاغفر لهذا الفاضل المحقّ
حنّانك اللهم لا تغضب	أنت الجميل الصفح جمّ الحنان
ما كنت في شكواي بالملتب	ومثك يا ربّ أعلت الأمان

ولنلاحظ أن ضمير المتكلم في هذه الأبيات لا يعني الشاعر وحسب وإنما يوسع حتى يشمل البشرية كلها فكان الشاعر يمثل الإنسانية .

ويطينا علي محمود طه هنا ما يقصد بوصفه لنفسه بالأدمية والشقاء وهو الوصف الذي مرتبنا في افتتاحية القصيدة ونحس "الطرد من الجنة بالذكر وهو حادث يتذكره الشاعر بالغضب والحقد . وحين يحس أنه إنما يغضب بين يدي الله القوي المتعال ينبغي ليقم مكانه إحساس العبد الغاضب المتمرد علي ربه صلة من الرحمة والحنان يسبقها الخالق الظهور الرحيم علي عبده .

ولعل القارئ يتساءل : متى أخذ الشاعر الأمان من الله في أن يشكو ويعتب إلى درجة التمرد والحقد ؟ والحق أن علي محمود طه لا يفتح في المطووعة نص جواب صريح علي هذا ، فلا بد لنا أن نستشفه نحن بربط ألماني واستنتاج التعليلات وأماننا لذلك تعليلان اثنان نسطهما :

١ - يقول الشاعر في البيت الثامن بعد المائة إن الله قد أرسله إلى الأرض لكي يفتن بها "لحن الساء" فالشاعر إذن نوع من "الرسول" من الله إلى الوجود جاء يؤدي رسالة الجمال والخلق والإحساس .

ولكل رسول دالة علي أن من أرسله لما يملك من الله ومحبه . وذلك نوع من "الأمان" أعطاه الشاعر من الله .

٢ - للشاعر أسوة "بالمصوفة" من جماعة الحب الإلهي ، وهم حين يشتد بهم الوجد يرتفعون إلى مرتبة من الإحساس بأن الخالق يبادلهم حبهم ومواجهتهم وهم يستنون في هذا إلى الآية الكريمة : «سوف يأتي الله بقوم يحبهم ويحبونه» ومع أن علي محمود طه ، فيما نعلم من شعره لم يتصوف يوماً ، إلا أنه خاصة في آثاره الأولى كان كثير الذكر لله شديد الحب له وحسبنا مطووعة «الله والشاعر» دليلاً علي منحاه هذا فلا يستبعد من منزه أن يسعد بمثل هذا الإحساس الجميل بأن الله قد أعطاه الأمان لأنه يرعاه رعاية خاصة .

وفي هذه القفرة يعرض الشاعر قضية البشر على الخالق وهو يلخصها بأنهم يعانون تمزقاً نفسياً سببه الصراع القائم بين أرواحهم المتحدرة من مصدرها الإلهي وأجسادهم الخاضعة لتحكم الفرائز الدنيا . على أن جوهر المشكلة مع ذلك ، ليس هذا الصراع ، وإنما هو الإحساس بأن الله يعاقب على الاستسلام إلى الفريزة الدنيا . وعند هذا ترتفع أسئلة الشاعر العاتبة بين يدي الخالق :

ما كنتُ إلا مظلماً وكنتُ	غواثي ما شئتَ لا ما أشاءُ
فلتجزها اليوم بما قدمتُ	وإن تكن مما جتته بركاء
وفيم تجزي وهي لم تأثم	أئت أنت الصائغ الطامع ؟
ألم تسمها قبل بليليم	ألم تصغ قلبها الرائعا
الخير والشر بها توأمان	والحب والشهوة في طبعها
حواء والشيطان لا يرحمان	يساقطان النحر في سمعها

ونكاد نحسّ في هذه الايات نبرة خيامية ، بمعنى أنها تردّد عين الشكوى التي اشتهر بها عمر الخيام في احتجاجاته المعروفة على الدين والقدر . غير أن بين شاعرنا المعاصر والخيام فروقاً ظاهرة تجعلنا نميل إلى أن نقطع بأنه لا يصدر في نبرته هذه عن تأثر بالخيام وإنما تقوده إليها اندفاعات ذهنية وعواطفه الشخصية . وأبرز دليل على ما نقول أن على محمود طه يكتب بروح من يؤمن إيماناً حقيقياً بالله ، فلا يختم مطوخته إلا بمشهد ضاحك مؤثر من الاجتهال إلى الخالق يرغمه هو والبشرية كلها من بين سحب البخور وأمواج الصمغ الحارة التي تنسل النفوس من فئوبها . ومثل هذه الروح بعيدة حتى البعد عن جوّ رباعيات الخيام التي تصل إلى درجة عصيان الخالق حتى لقد قال :

يا إلهي أنا من قد برأتني قدرتك\*  
 فرحرت حزيراً فلطني نعمتك  
 سوف أمضي في الماضي جاهلاً عشرين عاماً  
 لأرى ممصتي أكبر أم مفترتك (١) ؟

وأما علي محمود طه فإنه يجعل الإنسان ضحية لفطرة التي كتبت عليه  
 ولا يد له فيها ، وبهذا يدافع الشاعر عن البشر بين يدي الخالق . ثم هو يرى  
 للمصيبة البشرية علراً ثانياً . فالإنسان إنما يقع في الإثم لأنه يريد أن يفرّ من  
 ألامه الروحية بأن يفرقها في بحر الالة ، وكأن مع الحسن مهرب له من  
 غلاب الروح . وأكبر ألم عند علي محمود طه هو ألم الشعور بالموت المترص  
 وراء الليالي يرتقب فرصة ليثب فيها ويقضي على الإنسان إلى أبد الزمان :

أصبح الإنسان هنا الرمم  
 والحقيقة المقتصة عبر الخراب ؟  
 أبتحيل الكبون هنا المشيم  
 والظلمة الجائيم فيها الخراب ؟

نحن إذن بإزاء مشكلة الموت بحسبها الشاعر بعمق ويتألم لها فلا يجد  
 مهرباً من الغلاب إلا إلى ملذات الحسن يتمس فيها النسيان . إنه ليجزع  
 أمام هذا القناء الرهيب الشامل الذي تنتهي إليه الحياة ومعالمها وأشخاصها  
 جميعاً ، وهو يجزع أمام عمق السرّ الذي يحفّ بالموت وبالحياة نفسها ،  
 فهل يلام إذا ما التمس التناخل والسلو ؟ (٢)

(١) ثورة الغمام . عبد الحن فاضل . لجنة التأليف والترجمة والنشر (الطبعة ١٩٥١) ص ١٩٣  
 (٢) هذا السؤال مطلق على أساس رأي الشاعر لا رأينا نحن .

وحين ينتهي الشاعر من إلقاء «دفاعه» عن الإنسان بين يدي الله يختم خطابه قائلاً :

هأنذا أرفع آلائه      إلى سماء المقصد الأعظم  
أنا الذي ترسل أنفاسه      فيثارة القلب ونسار القسم

وعند هنا نصل إلى القسم الثالث الذي يشمل الأبيات (٩٥ - ١١٨) وصفة هذا القسم أنه يمثل ارتقاء مريحاً بعد القسمين السابقين اللذين سادهما التوتر والعذاب والشكوك ، وكأن الشاعر يتعب من حدة الصور وأوصاف الشقاء فيفي إلى راحة روحية ليسريح . وأين يجد الشاعر راحة الفكر إن لم يكن ذلك في عالم الشعر وخيالاته العذبة الرقيقة ؟ وينطلق ضلاً في تلك الأقياء الماددة تصحبه كتابة خفيفة أحياناً كما في هذه الأبيات الجميلة :

يا ربّ ما أشقيتني في الوجود      إلا بقلبي ليته لم يكن  
في المثل الأعلى وحب الخلود      حمكته الحب الذي لم يكن  
خلقت قلباً رقيق الشفاف      ييم بالنور ويهوى الجمال  
حلت له النجوى ولدت الطواف      بعالم الحسّ ودنيا الخيال

إن هذا القسم ذا النبرة الماددة المريحة ، ضروري لبناء القصيدة التي ، **||** يحلله من تنويع النبرة والبحر من جهة ، ولما يمنح القارئ من فرصة لراحة بعد حدة الافعال من جهة أخرى . وكل فن جيد لا بد أن تتناوب فيه فترات التوتر والارتقاء تناوباً متظلاً .

وفكرة هذا القسم الثالث أن الشاعر يترى العالم من حزنه ، بأغانيه ، فهو يقضي حياته يطوف بالحنان بين مطارف النور والعتى ، يستقبل الضحى



بالترنم وتعاقب عليه القصول وهو يردد أنظمه ونبجاء يردّ صوت التلخير  
وتتغير نبرة القصيدة .

ويشمل القسم الرابع الأبيات (١١٩ - ١٦٤)، وفيه يتحدث الشاعر عن  
آلامه الخاصة بعد أن عرض في القسم الثاني ، قبل الاستراحة ، آلام البشر  
العامّة . وفي هذا القسم يعود التوتر لأن الشاعر يستيقظ من مرحلة الفكر البريء  
التي عاشها في صباه يوم كان يتقلّ في ليالي الشرق القمرية طائفاً الوجود جملاً  
خالصاً لا يشوبه نقص ولا ألم :

الكون يبدو وادماً هائلاً كأنه الفردوس في أنسه

وتبدأ « الليقة القتالة » - كما يسميها الشاعر - حين يدرك أن هذا  
المظهر الفردوسيّ الوديع للكون ليس حقيقياً وإنما توجي به « النظرة العاجلة »  
السطحية فإذا « حذق » الشاعر تحديق الوعي صدمته الحقيقة المرة :

ما كان إلا ريباً حاداً حتى جلت ذنياه عن مرها

وما سر الدنيا الذي تفضحه النظرة المحلقة المتأملّة ؟ إن الشاعر يلخصه  
بقوله : « اللبّ والشاة وحرب البقاء » وقصة اللب والشاة معروفة ، محتواها  
قتل دام بالباطل والبهتان ، ودم طاهر بريء ينضب أديم الثرى ، ومقتول  
يصرخ وقاتل يفسو . ثم يقبل الليل ويخفي معالم الجريمة ويضج السر وراء  
صمت الليالي وتخفي الحياة كأن لم يكن ظلم ولا دم .

ويصحو الشاعر من هذه التجربة الأولى مروعاً فيهم في الأرض على  
وجهه يبحث عن الأمن والسلام والرضا . وما يلبث حتى يصل إلى روضة  
ذات ظلال ومياه فينخذ فيها مجلساً على ريوّة شعرية يمر بها النسم وتستغرقه

فرحة هذا الجمال المادي للوحي . ولكنه سرعان ما يستيقظ على صلابة تيز  
أصافه ، حين تقع عيناه على صل يهاجم شأً فيمزق ما فيه من صفار الطير  
بأنياه وعند ذلك تدور الدنيا بالشاعر وبسد عليه الألم باب كل جمال ،  
ويتغرز من الطبيعة التي تصيح عنده رمزاً للدم المسفوك . ثم يسرع هارباً من  
هذا الجمال الذي تمدد الطبيعة شركاً للأبرياء :

يا ضلة الشاعر أين النجاء ؟      وأين أين المنزل الآمن ؟  
أكلّ واد طرقتْهُ خطاه      طالعه منه الردى الكامن

حتى إذا ضاقت عليه السبل      وعز في الأرض عليه المقام  
أوى إلى كهف بفتح الجبل      صاه يقضي ليله في سلام

وهكذا يبدأ الشاعر بعد تجربته الثانية ، مرحلة جديدة من البحث عن  
السلام والأمن . ولعل الكهف يرمز إلى فرار الشاعر من ألم الحياة وهروبه إلى  
مأوى منزول . غير أن الإشكال ما يليث حتى يلحق به حتى إلى الكهف فإذا  
زلزال مدح يثير البحر وترجف له الأرض وتمصف الرياح حتى كأن يوم  
الحشر قد أوف . وحين يقرر العلم للتأثر ويطلع النهار يخرج الشاعر من  
مكته فإذا الدنيا قد أصبحت قاعاً صافصاً ينجم عليه صمت القبور وعند هذا  
تنتهي تجارب الشاعر المثيرة الثلاث وتصل القصيدة إلى نقطة جديدة .

ويشمل القسم الخامس الأبيات (١٦٥ - ١٩٩) ، ولعل في وسعنا أن  
نسميه « المروية » . فلك أن الشاعر يبدأ بعد خروجه من الكهف بالطواف  
بالأرض فما يكاد يرى ما ترك الزلزال من غراب مخيم حتى يتطلق برثي  
العلم والبشرية رثاء مؤثراً :

مررتُ بالبلدان مستعبداً      أبكي الحضارات وأرثي الفنون  
أنقاضها تملأ وجه الأرض      وكنّ بالأمس مشار الفنون

أتى حل اليابس والأخضر      الموج والنوء وسيل الخمس  
يا رحمة الله اعطني وانظري      ما حصد الموت وذلك المدم

وخلال ذلك ينتهل إلى الله أن يحيط العالم برحمته مصوراً في نجواه منظر  
المحضرين الصارخين وصور الموتى المبعثرين على الترى .

وهنا يتساءل الشاعر عن سبب هذه المحن كلها . أيريد الله بها أن يتذكر  
البشر وجود السماء كلما نسوها أو تغافلوا عنها ؟ أم هي ضربات يقصد بها  
أن تلين قلوب القساة الشرسين من البشر ؟ أم لعلها موجة تطهير جاءت  
تفصل آثام الكون ؟ ومهما يكن السبب فإن الشاعر يبحث عن الحل الذي ينقذ  
الإنسانية من عذابها فلا يجده إلا في الدعاء والفراسة إلى الخالق الذي يستطيع  
هو وحده أن يرفع هذا المشقاء الساكن عن الأرض . وعند هذا تبدأ المطولة  
بالانحدار نحو الخاتمة .

ونصل إلى القسم السادس وهو يشمل الأبيات (١٩٧ - ٢٢٠) وفيه  
يرسم الشاعر مشهد صلاة جماعة تصلّيها البشرية كلها . والحق أن هذه الفقرة  
الأخيرة أروع الفقرات الست لما احتوت عليه من عاطفة محرقة عميقة ، وألم  
إنساني زاهر ، ومشاهد كبيرة ذات امتداد وسعة . والنبذة العامة في الفقرة  
هي نبذة ضراعة حارة يرسلها البشر إلى السماء بمناجر ملتفة شققها الألم  
وهيون أحرقتها المعبرات .

ويوجه الشاعر الخطاب في بداية القسم إلى البشر جميعاً :

يا أيها القادون والرائحون      في شعب الأرض وليل الموم  
تمسون أشثاً كما تصبحون      ولشمس حيرى فوقكم والنجوم

وهو مقطع يشترع جماعات كبيرة ومسافات أكبر ، فالخطاب موجه إلى

البشر كلهم ، في شعب الأرض . ولا يقف الأمر عند الأرض وإنما يتسع حتى تدخل الشمس والنجوم في إطاره . ويسأل الشاعر هذه الجماعات الكبيرة أن تتجمع وترسل صيحة واحدة هائلة إلى الخليقة أو الشمس .

قولوا لها يا من شهدت الحياة من أين تلك النظرة الجاسدة؟

ويبدو أن هذا السؤال يتضمن ألم الشاعر - وهو يمثل البشر - من جمود الطبيعة بإزاء عذاب الإنسان ، حين تصب أهرالها وتقتل الآلاف دون أن ينبض قلبها بالشفقة . وما يلبث السؤال حتى يجد جوابه ، وإذا الطبيعة مسيرة لا لإرادة لها لأنها إنما تجري بأمر القضاء .

ويبدو الشاعر إخوانه البشر إلى أن يجمعوا الأزهار والنصوص وكل ما يحبون ويملأوا بها بحامر النار تقرباً إلى الله ، ثم يرسلوا مع البخور والطور ضراعة لحيقة إلى الخالق ، لعل السماء تفتح أبوابها ، وهي لا توصلها في وجه مثل هذا الإتهال المخلص .

وتنتهي المطولة بهذه المقاطع :

يا أرض ناديتُ فلم تسمعي      أنكرت صوتي وهو من قلبك  
لا تفرقي مني ولا تفرعي      من شاعر شاك إلى ربك

أجها المحزونة الباكية      لا تيأسي من رحمة المظفد  
لعل من آلامك الطاغية      إذا دهرت الله من مظفد

فاذهب لي فـ واستغفري      وكفري عنك بنار الألم  
وقدمي الخوية واستمطري      بين يديه حبرات التسم

ويلاحظ أن الشاعر قد اختتم القصيدة بالعودة إلى مخاطبة الأرض التي بدأ بها القصيدة . وذلك يوحدها ويكمل هيكلها فكان الأرض هي الموضوع الكبير وراء القصيدة ولذلك يشرنا الشاعر بها في البداية والخاتمة معاً .

### معرض النطولات

تقدم قصيدة « الله والشاعر » بحثاً فلسفياً في إطار من الشعر والصور والعواطف . وهي في مجمل موضوعها ، تعرض أزمة روحية يمر بها الشاعر فيتشكك في عدل الخالق ورحمته ، ومن ثم يستمحه العطر في أن يسأل ويناقش ولذلك يقف تحت الظلام في مساء عاصف موحش مفكراً في الكون والإنسان مستعرضاً حياته الشخصية وحياة البشر . وينتهي البحث بالشاعر إلى أن الأمم ضروري في الحياة لتطهير القلوب وإلانتها ، وأن البشر على ضلال فلا سبيل إلى الخلاص إلا بالانتهال إلى الله وغسل النفوس بالدمع والتبسم والتوبة .

ويوحى عنوان القصيدة « الله والشاعر » لمن يقرأ أنها تتناول عواطف صوفية يحس بها الشاعر نحو الخالق ومن ثم فهي لا تمس أحداً سواه . على أن السياق يخالف هذا المعنى ، وإنما يتناول الشاعر فيها موضوع الصلة بين الله والبشر جميعاً . وإذن فلماذا سماها « الله والشاعر » ؟

يبدو لنا أن لهذه التسمية تمليلين اثنين ممكنين :

( الأول ) أن علي محمود طه يؤمن بأن الشاعر هو الخلاصة المثل للبشر لأنه يمثل أعلى نماذج الخلق فلا يهدف إلى أقل من سلوك الروح والفتاء في الحب الطاهر الشفاف . وعنده أن موهبة الشعر تتلوهض تعارضاً واضحاً مع الخلط والمجون والزيغ . وإلى جانب كمال الخلق الشعري يمتلك الشاعر

حساسية مرهقة وهيها إياه الله، وقد أشار علي محمود طه عبر المطولة إلى هذا بقوله :

أنا الذي قلمت أحرانته      الشاعر قلشاكى شفاء البشر  
فجرت بالرحمة ألعانه      فلعلاً بها يارب قلب القسدر  
وقوله :

ما الشاعر الفنان في كونه      إلا يد الرحمة من ربه  
معزي العالم في حزنه      وحمل الآلام عن قلبه

فإذا كان الشاعر كذلك فمن أجدر منه بأن يمثل البشرية ؟ وعلى ذلك يكون العنوان « الله والشاعر » صورة محرقة من عنوان أكبر يكمن وراءه هو « الله والبشر اللذين يتظلم الشاعر » .

و( الثاني ) من التعليل أن صورة البشر التي كان رسمها هدف القصيدة ، ليست صورتهم الحقيقية وإنما هي صورتهم عبر نظرة الشاعر إليهم . ولكي نفهم وجه هذا ينبغي لنا أن نلاحظ أن الآلام التي يصفها الشاعر في المطولة تقع في صنفين :

١ - الآلام الواقعية مثل تدمير الزلازل والأتواء البلدان والحضارات وقتلها البشر . وهذا عذاب يعانيه البشر معاناة فعلية لا أثر فيها للخيال والحساسية .

٢ - الآلام المثالية التي لا تحسها الأغلبية وإنما يتصطب بها المرحفون من أرباب القلوب اللذين يمشون بقولهم وأرواحهم ومثلها امتعاض الشاعر من فكرة « حرب البقاء » ومن عنوان القالب حل الشاة ومن الطرد من الجنة .

فكل هذه أمور لا يعبا بها من يعيش بحواسه المادية ، وإنما الإحساس بها مرتبة روحانية يبلغها الشعراء وغوور القبول .

وحين نلاحظ أن علي محمود طه يعد الصغين اللاتين من الآلام مما يعانيه البشر أجمعين يلوح لنا أن هؤلاء البشر الذين يصفهم الشاعر ليسوا كما هم وإنما كما يراهم الشاعر . ولذلك كان لا بد له أن يسمي المطولة « الله والشاعر » لأن هذه النظرة إلى البشر هي نظرة الشاعر وليست نظرة اعتيادية .

### الأسلوب والوسائل الفنية

نظن أن أبرز ظاهرة تستوقف من يقرأ قصيدة « الله والشاعر » أن علي محمود طه صور أفكاره فيها بسلسلة من المشاهد والصور تتعاقب أمام أعيننا بحيث لو أراد مخرج أن يقدم المطولة على لوحة « المرئي »<sup>(١)</sup> لاستطاع ذلك في يسر ونجاح .

تفتح المطولة بمشهد للأرض تحت الظلام العميق ، يسير على دروبها الموحشة شيخ إنسان خزين هو الشاعر ، وتعتمد حول الأرض الخليقة كلها . وسرعان ما تهب عاصفة جبارة فيسطع البرق وتدوي الرعود ويقف الشاعر ذاهلاً مطأماً إلى السماء ، مرسلًا نجواه الحارة بصوت متهدج بالأنات . فهل أبدع من هذا المشهد لافتتاح قصيدة مصورة ؟ وما القول في المشهد التالي الذي رسم فيه الشاعر صورة البشر بعد الزلازل ما بين حي وميت :

أما ترى مفرجسات الشفاء	من آخر الصبحات من رعبها ؟
ما زال فيها من معاني الحياه	لعمامة الشكوى إلى ربها

---

(١) الاسم الرسمي الذي استعمله التلفزيون ، ولا أنتم لتقل اسم له ، فير ان كوفه عربياً  
يجهل أقرب إلى نفسي من الكلمة الأجنبية .

وهله الأعينُ نهب الغشاء      في رقعة الموتِ كأن لم تسمن  
محدثات في فواحي السماء      تشهدنا هنا الأسى والألم  
وهله الأيدي تحوط الصدور      كأنها في موقف قصلاء  
لم تنس في نزع الحياة الفرور      ضراصة نرسها للإله

إنه لشهد مؤثر يترك في النفس إحساساً من الألم الحاد . وأية صورة شعرية صورة هؤلاء الأحياء الذين لم يبق من مظاهر الحياة فيهم إلا صيحة أخيرة تنفج بها شفاههم وإيماءة بأيديهم يرمون بها شاكين إلى الله مايعانون ؟ وإلى جوارهم يرقد موتى عيونهم مفتحة وكأنهم لبوا بموتى ، وكان عيونهم تدبر أحداقها في السماء « تشهدنا هنا الأسى والألم » وموتى آخرون رقتوا وأيديهم تحوط صدورهم وكأنهم يصلون . إنه ليس مشهداً مرهقاً وحسب وإنما هو أيضاً مشهد عظيم يثير في النفس التشويع والرهبة وليس يقدر على وصفه بهذه الدقة والإبداع إلا شاعر موهوب .

وتتصف هذه المشاهد الحية التي يصورها بأنها ملتصقة من أعلى قطعة مكانية وبأنها سريعة لا تلتكأ ولا تبطل وإنما تدفع في لمح البصر وتقيب .

وقصد بملو القطعة المكانية أن الشاعر يتناول المشهد من قمة الفكر العليا ، أو من أعلى ذرى الخيال ، وبذلك يصل إلى أن يرى مسافات شاسعة من الوجود وجاهات كبيرة من البشر . ومثال ذلك مطلع « للرثية » التي ندب فيها الشاعر البشرية بعد الترتال :

مررتُ بالبلدان مستصبرا      أبكي الحضارات وأرثي الفنون  
أقاضيها تحملاً وجه الرثى      وكن بالأمس مشار الفنون  
إنه يمر « بالبلدان » بصيغة الجمع لا بيلدة واحدة صغيرة ، وهو لا يبكي



فنبلاً أو قتل وإثماً ييكي « حضارات » كلمة و « فنونا » شئ . إن انقراض هذه البلدان والحضارات والفنون تبدو له دفعة واحدة وكأنه يقف على قمة جبل شاهق . ومن مثل هذا الارتفاع يصور الشاعر البشرية في هذا المقطع :

يا أيها الغادون والرائحون      في شعب الأرض وليل المموم  
تمسون أشتاتاً كما تصبحون      والشمس حيرى فوقكم والنجوم  
مدوا لها الأيدي وولوا الحياة      وأرسلوها صيحة واحدة  
قولوا لها يا من شهدت الحياة      من أين تلك النظرة الجاحدة ؟

إن في هذه الأبيات صورة البشر كلهم في كل شعب الأرض ، ومن فوقهم الشمس والنجوم . والشاعر يخاطبهم جميعاً ويسألم أن يعدوا أيديهم ويرفعوا جباههم ويرسلوا صيحة واحدة جارية يهزون بها الشمس . وتعمل بقية المشهد حين الاتساع والامتداد حيث يتجمع البشر في الأرض كلها ليقدموا إلى السماء تضحية من الزهر والبخور والدموع . وفي شعر علي محمود طه نماذج كثيرة لهذه اللغة الفكرية فهو شاعر يسمو إلى رسم المشاهد الكبيرة ، لأن له ولماً ظاهراً بالارتقاء إلى أعلى القمم .

ولما ما تقصد بسرعة المشاهد فهو أن الشاعر يرسمها في لحظات خاطفة ليستوفي دقائق المشهد في ألفاظ قليلة مقتضصة دون أن ينقص منه شيئاً . ومثال هذا قوله :

ما هي إلا صرخات القسزح      وصيحة للقتول والقاتل  
قد انقضى الأمر كأن لم يقع      وضاع صوت الحق في الباطل

إن الشاعر يصف هنا « الجريمة » التي هزت حياته وأصعبته من مرحلة الفكر البريء المتفائل . وهو يصفها بلمسات خاطفة وصفاً انطباعياً يستند إلى

الحواس . فبدلاً من أن يرسم الحيوان وهو يقتل ، يصف صرخاته ووصفاته القتال ، أي أنه لا يصف الحادث وإنما يصف انطباعه منه . على أن هذا الانطباع كامل لأنه يكفي لإعطائنا كل ما نحتاج إليه من تفاصيل لمعرفة ما يجري . إن هناك فرعاً وقائلاً ومقتولاً ثم انقضى الأمر . وفي قوله « كأن لم يقع » إشعار بأن ذلك تم بسرعة دون أن يترك في الوجود أثراً يضارع فظاعته . وفي قوله « ضاع صوت الحق » إشعار بأن الحادث كان جريمة لا نتيجة لصدة . وبهذه العبارة يصدر الشاعر حكمه على الموضوع فلا يكفي بوصف الحادث في البين وإنما يزيد ليحيطنا رأيه الأخلاقي . والحق أنه لمجاز رائع فيه كل ما ينبغي أن يكون في الشعر من تركيز وإعلاء وأثر خلقي . ولعلنا لا نفعل عما في التصوير الانطباعي من بلاغة في هذا الموضع . ثم إن عدم التخصيص يذكر جنس القتل يوسع معنى الجريمة ويجعلها أشمل فليس المقصود هو الحيوان الفلاني بعينه وإنما هو القتل عموماً ، و « حرب البقاء » كما يسميها في موضع آخر .

وكرر ما ينبغي أن يقال عن مشاهد علي محمود طه في هذه المطولة أنها تنصف بالحيوية والحركة حتى تكاد تنطق كما في هذا المشهد :

مرّ بنهر دافق سليل      نهفو القهاري حوله شاديه  
في ضلّته باسقات التخيّل      ترعى الشياه حوله ثافيه

أما باعتباره مشهداً من مشاهد الطبيعة فله مشهد عادي فما أكثر ما صور الشعراء مثله راسمين صور نهر تحف به التخيّل وتطابير حوله القهاري وترسح التطمأن، وإنما استطاع الشاعر أن يمث الحياة في المشهد ويميزه بما أضفاه عليه من أوصاف ونعوت مثل ( دافق ) و ( نهفو القهاري ) و ( ترعى الشياه ) . إن كلمة ( دافق ) جعلنا نحس الماء يجري تحت أحييتنا ، وكلمة ( نهفو ) تعطينا فكرة أجنحة تصطلق هنا وهناك بلا انقطاع ، ( بهذا المعنى أرادها الشاعر وإن

كان معناها اللغوي غير ذلك ) وكلمة ( نرحي ) تبسط أمام بصرنا صورة قطع  
من الشاء ينقل أفرادها على المشب في غير نظام . ومعنى آخر نستطيع أن نقول  
إن هذه الكلمات تقدم « حركة » « بينا تقدم الكلمتان ( شادية وثاغية )  
« أصوات » القهاري والشيء « أما كلمة « سلسيل » فهي تداعب « اللقاقة »  
لدينا حتى نكاد نحس ماء النهر على شفاهنا . وبعد أليس نجس كل هذه  
الأوصاف الحسية من بصرية وسمعية وفوقية ، في بيتين من الشعر ، أمراً ذا  
دلالة « والواقع أن هذه الحيوية صفة ظاهرة في شعر علي محمود طه كله ،  
والقاريه أن يرجع إلى آثاره بلمس مصداق ما نقول .

ولى جانب الصور يستعمل الشاعر وسائل تعبيرية أخرى أبرزها اثنان :  
الإيحاء والتشبيه الطويل . وستقف عند كل منهما وقعة قصيرة للتشيل .

أما الإيحاء فهو ، في الواقع « صفة كل شعر جيد . فالقصيد تثير من المعاني ،  
بالإشارة المبهمة والظلال ووقع النغم أكثر مما تحيط بالكلمات المباشرة . ولكي  
نوضح هنا في المطولة نورد اقتضايتها على سبيل المثال :

لا تفرحي يا أرض لا تفرحي      من شبح تحت اللجي عابر  
ما هو إلا آدمي شقي      سموه بين الناس بالشاعر

إن ألفاظ حلين البيتين ترسم مشهداً للأرض وقد غيم عليها دجى موحش  
يسر تحتها عابر شقي هو الشاعر . وأول ما يفتنا ويستحوذ حل لإعجابنا هو  
هذه « السمة » الممتدة المبسوطة التي يضع الشاعر نفسه أمامها . ذلك أنه يجابه  
الأرض العظيمة بكل مساقاتها وأبعادها واستناداتها . وقد استطاع الشاعر أن  
يسطينا بالإيحاء معنى هذه العظمة في الأرض . فعل ذلك بتصغيره ، بالإيحاء  
أولاً ، لشخص الشاعر . فقد جعله شبحاً عابراً قبلته كلمة « شبح » قوة  
حقيقته الإنسانية ، وجعلته كلمة « عابر » هيكلًا عارضاً يمر ولا يثبت . وبهذا

الإيجاء المختصر ضخيم الشاعر معنى الأرض ، وبالتضخيم جعل مجازية الشاعر لها وحيداً تحت الدجى وجهاً من وجوه القوة الروحية والعظمة الكامنة التي يتصف بها الشاعر . وهي القوة التي يبدو أن الأرض « تنزع وتفرق » منها بحيث يحتاج الشاعر إلى أن يبدأ قصيدته بهذه الكلمات .

وفي البيت الثاني يكشف الشاعر للأرض سرّ هذا الشبح العابر المقزع فيخبرها أنه ليس إلا « آدمياً شقياً » بسميه الناس « بالشاعر » ، وبكلمة « آدمي » يثقلنا على محمود طه إلى صميم إنسانية هذا الشبح العابر ، وبكلمة « شقي » يسطينا المفتاح العام لخصيته وهو « الشقاء » . وهكذا استطاع الشاعر في أول مقطع من المطولة أن يسطينا عطلوها الكبرى وهي الأرض والإنسان والشقاء . فهذا « الثالث » يكون موضوع المطولة إجمالاً .

وأما التشبيه الطويل فاقصد به ضرباً من التشبيه يستعمله علي محمود طه ويضيف به ابتكاراً وتعقيداً إلى أسلوب التشبيه البسيط الشائع في أدب عصورنا السالفة . ومثاله هذا للمقطع :

هل سمعت أفتاك تصفح لعود	في صخب البحر وعصف الرياح
هل أبصرت عينك ركض الجنود	في فرح الموت وهول الكفاح
إن كنت لم تبصر ولم تسمع	قف إلى ميدانها الأعظم
ما بين ميلادك والمصرع	ما بين نابي فلك الأرقم

ولست مزية هذا التشبيه أن المشبه به متعدد — على نحو ما قد يحكم ناقد بلاغي قديم الأسلوب — وإنما سر جماله وأصالته أنه يخلو من جمود القطعية التي درجت قديماً . يقول أبو تمام من أبيات جميلة ترك في النفس صدًى لا يمحي :

ثم انبرت أيام هجر أودعت  
ثم انقضت تلك السنون وأهلها  
نحوي أنسى فكأنها أصوام  
فكأنها وكأنهم لسلام

ويقول ابن سهل الأشبيلي في بيت مبتكر :

كان القلب والولون ذهن  
بحوم عليه معنى مستحيل

إن هذين التشبيهين — على جمالهما وأصالتها — لا يخلوان من التبلد الذي يفضيه الشكل التقليدي للتشبيه . فكان الشاعر لا يعبر عن مشاعر وإنما يحرص "حلاً" لمسألة رياضية ، فيأتي بالمشبه والمشبّه به والأداة نصاً في بيت واحد وبلق يسلب التشبيه تعبيره وإنسانيته ويحطه آلياً رتيباً . والحقيقة أن التشبيه يكونه جزءاً من بيت شعري مضمونه إنساني — مسألة انفعالية خالصة فيها الوجد الشعوري والحرارة فلا ينبغي أن يصاغ هذه الصياغة المتوترة العارية . ولم يكن الجُمود في التشبيهات القديمة ، ناشئاً عن قصص في شاعرية الشعراء — فالنموذجان اللذان اخترعتهما بدلان على راحة وخصوبة شعرية — وإنما سببه جمود الصيغة الدارجة للتشبيه ، وهو أمر ينبع من العصر كله ، وإطار ثقافته وفلسفته ، ولذلك لم ينته إليه النقاد والشعراء في تلك العصور ، ومعنى هذا أن روح العصر كانت تملي الصرامة الفكرية في كل شيء ، فلم يكن في وسع أساليب الشعر والتعبير أن تنسلخ عن الإطار العام . هذا رأينا وقد نخالف عليه .

وقد تخطى علي محمود طه ، الذي هو ابن القرن العشرين من حياة الشعر العربي هذا الجمود في صيغة التشبيه ، كما نلاحظ في المقطع الذي اقتطعناه . فهو لا يقول إن حياة الإنسان من ميلاده إلى مصرعه تشبه نصف الرعود وركض الجنود وإنما يبدأ بوصف الرعود القاصفة والجنود الفزحين وصفاً مثيراً ثم يدمج القاريء إلى أن يشهد ما يشبه ذلك في حياة الإنسان من الميلاد إلى الوفاة . وهذا الأسلوب أكثر شعرية من أسلوب التشبيه القديم ، لأنه لا يعطي التشبيه وحسب

ولنما يضيف إليه اللون العاطفي والافتعال، أو لنقل إن علي عمود طه يصب التشبيه في مشهد كامل، وبذلك يفارق الأسلوب الدارج الذي يطلي المعنى وحسب دونما عنابة بأثره في النفس. ولعل علينا أن نتذكر أن التشبيه كان بعد "لونا من ألوان" "البدع" يدل على فطنة الشاعر واقداره على خلق المقارنات الفكرية.

ومن نماذج هذا الضرب من التشبيه الذي برع فيه شاعرنا قوله :

يا أرض ولّى عهدٌ نسوح وزال  
فمن لك اليوم بطوفانسه  
مكينة تطوي من بحر الليال  
قد عزّك الرمي بشطائنه

إلام تطوي من عباب النين  
شوقاً إلى فردوسك الضائع  
غررت يا أرض بما تحلمين  
فاستقظي من حلمك الخادع

وابقي كما أنت على وجه  
تمزق الأنواء منك الشراع  
بقلبك التيار في بحره  
عسواء لا يهديك فيها شعاع

لقد القط الشاعر هنا فكرة مفيدة نوح فشب الأرض بها وجعلها تخوض بحر الليالي الذي لا مرمى له - بينما كان لسفينة نوح مرمى استوت عليه هو المجدى - ثم أكمل التشبيه بوصف الموج والأنواء والشراع الممزق والتيار

فكان الوصف نابجاً . وهذا الأسلوب ، في استقصاء أوجه الشبه بحيث يرسم التشبيه مشهداً شعرياً كاملاً ، مألوف في شعر علي محمود طه عموماً .

### الجزء النفسي المطولة

تجري مطولة : « الله والشاعر » في جو متناسق موحد يشبه نهراً عظيماً يتدفق دونما كلفة ولا جهد . وقد استلهم الشاعر فيها لانتظاماته الشعرية تقوده وتوجهه بحيث استطاع أن يخلق عالماً نفسياً مترابطاً لا يمكن للتألق إلا أن يشهد له بالإحكام والكمال . إن الثبرة الثنائية الكثيفة تكاد لا تتفارق القصيدة قط ، ويمشي معها مشياً خفياً إحساس بالخشوع بين يدي الخالق الرحيم . وكل ذلك يسبح على الجزء العام وحلة ظاهرة .

على أن قارئ القصيدة لا يستطيع أن يتحاشى الإحساس بأن هذا الجزء الفني يفقد كثافته وجماله أحياناً ولو لأمد قصير ، وأبرز مثال على ذلك ما يرد في الفقرة الثانية :

تمردت روحي على هيكلي      وهيكلي الجسم كما تعلم  
ذاك الضعيف الرأي لم يفعل      إلا بما يوحى إليه الدم

يعرق حد السيف من لحمه      ويحطم الصفيوان بنيانه  
وينخر الجرسوم في عظمه      ومته ينسى القبر ديدانه

إن الجملة الاعترافية « كما تعلم » في البيت الأول تدخل على جو القصيدة عتصراً غريباً . ذلك أن العبارة قد وردت في سياق خطاب الشاعر للخالق العظيم ومن ثم فإنه غير مطابق لتعنى الحال ، حل حد تعبير البلاغيين . وإنما نقول « كما تعلم » لأننا قدنا ومن هم في مستوانا ، لأن فيها إشعاراً بالآلة والزمانة ، ومثلها لا يوجه إلى الله الذي يداخل الإنسان بين يديه الخشوع

والرهبة . إن ضمير المخاطب في الفعل « تعلم » متطوّل وهو يتمازى مع إحساس التهيب والاجتهال الذي يخلب على القصيدة . وبسبب تحقق هذا التهيب وذاك الخشوع في سائر أبيات المطولة تتحول الجملة الاعراضية فلا تبدو موجهة إلى الله وإنما توحي إلى القارىء بأن الشاعر قد خرج عن سياق الخطاب دون مبرر فنتهي أنه يخاطب الخالق واتجه بالكلام إلى القارىء نفسه وفي ذلك ما فيه من إفساد للجو .

وفي المقطوعة التالية يقع الخروج على الجو النفسي باستعمال الشاعر للفظين ( يمرق ) ومعناها « ينهش » و( الصفوان ) وهما تبدوان خشتين تنقصهما الشمرية . ولا تأتي الوجود فيهما من جرس الكلمتين وإنما من أنهما لا تسلمان معناه إلى الزمن المعاصر إلا بالرجوع إلى القاموس وهذا يسيء إلى تسلسل الجو النفسي للقصيدة لأنه يفصل - عند قارئها - بين لحظة الانفعال ولحظة الفهم . وفي الشعر الجيد يقع الانفعال والفهم في لحظة واحدة لأن الانفعال ليس إلا نتيجة للفهم . وإنما يؤثر الشعر في السامع باستثارته لنفسه وذهنه وروحه معاً ، بعد أن يتلون كل ما في القصيدة من معانٍ وموسيقى وألفاظ وعواطف وأجواء على إثارته . فإذا تكلّم واحد من هذه وسكت لا يعطي تأثيره إلا بعد الرجوع إلى القاموس تعال الوهج العاطفي الذي يثيره الشعر في النفس وبذلك يفسد الجو .

ومن نماذج الخروج على الجو النفسي قول الشاعر في النسم الثاني :

ما ذنب هـنا العالم التائر      إن حلول الإخلات من أسرهِ  
ما كان في ميسلاده الفائر      أسعد حالاً منه في حاسره

إن كلمة « التائر » في هذا الموضع لا تطابق مقتضى حال الخطاب لأنها وردت في معرض دفاع الشاعر عن العالم بين يدي الله ، وليس من الدفاع أن



يوصف العبد السيد بأنه « ثائر » ولعله كان الأفضل أن يقول : « ما ذنب هذا العالم المائر » لأن وصفه بالثائر أقرب إلى أن يستطفا الخالق .

ومثل هذا الخروج حل الجوابه بعد ذلك مباشرة :

ما كان لو لم تترُ آلامه بالماجن الروح ولا الماسم

وفيه نجد كلمة « الماسم » فلقة لا تتصل بالسياق . ذلك أنها ترد معطوفة على « الماغن » فأية صلة بين الميام والمجون ؟ أما المجون فقلب مستنكر جاء الشاعر يحتلر عنه بالهاس التبريرات له بين يدي الله ، فهل الميام من اللغوب أيضاً ؟ في الواقع ، لا . وإنما هو - بكونه لونا من الحب العميق - فضيلة تستحق الثناء . أليس حب الشاعر لله ضرباً من الميام ؟ ولعل علي محمود طه قد وقع في هذه اللقطة بسبب اضطراره إلى قافية ميمية يقابل بها القافية القوية في البيت التالي :

ولو جرت بالصفو أيلمه ما كان بالزاري ولا الناقسم

فاضطرت دروب الشعر إلى كلمة دخيلة تصد السياق .

إن وقوع أمثال هذه الألفاظ عبر المطولة يجعل جوها يشد ويشوي ومع ذلك فلا نلظن قصيدة بدعية مثل ( الله والشاعر ) تحتمل أن تنهم بأنها لا تخلج جواً نفسياً موحداً . ولعل الشاعر قد رجح إلى قصيدته بالتضيق بعد أن أنهى نظمها بفترة . ولا شيء مثل التضيق يفسد أجواء الشعر . ذلك أن وحدة الجوا تأتي من وحدة الانفعال الشعري الذي يُملي القصيدة . فإذا مر زمن ونسي الشاعر الجوا العاطفي لقصيدته ثم رجح إليها بشذب كلمة هنا وشذراً هناك ، وقع الالتواء وفسد الجوا . نعم إن التضيق قد يأتي بلفظة أرسخ من

لأحية اللغة ، وقد يعطي المعنى لخطمة أو موسيقية ، غير أنه في الغالب يقطع  
للحللور اللانطية الحية للمعنى . وانقطاعها لا يتكافى .

## الوزن والقافية

تتسم مطولة « الله والشاعر » للبحر السريع وقد نجح الشاعر في  
ترويض هذا البحر وتطويره بحيث استطاع أن يمنحه اللين والسهولة ومسحة من  
الغنائية والكآبة ، مع أنه في أغلب ما نحفظ من نماذجه يمتلك طبيعة القفز والتقطع  
وشبهاً من الموعورة . وفي وصفنا أن نلمح هذه الصفة في أي نموذج نختاره  
للبحر السريع مثل قول العباس بن الأحنف :

كنت ولم أعرفك في غبطة  
بين جنان ومياه عذاب  
أخرجتني منها وأعقبني  
غيلة من كائنات الحباب  
حتى إذا أضطنتني قلت لي  
دونك يا ظمآن لمع السراب

أما سبب هذا السرعة فهو ما سميتُ - في كتابي « قضايا الشعر المعاصر » -  
بقسوة الوند التي تنتهي به تغييلات البحر جميعاً ( مستظمن مستظمن فاحلن )  
وهذه القسوة مسؤولة عن صفة التقطع في نماذجه الشعرية فكيف استطاع علي  
محمود طه أن يلين هذه الأوتاد في البحر وبأية وسائل ؟

إن وسيلته الكبرى تكمن في قوة البحر العاطفي الذي أحاط به القصيدة لأنه  
أضفى نبرة موسيقية مستطيلة راحت تتدفق وتغمر الزوايا الصلدة من الأوتاد

فضلاً عن أن تنال الإيجاء بالفسوء والظلام والسكون والفضجة والوحشة والنشوة وغيرها قد منح القصيدة بطلاً غنائياً ملحوظاً حتى كأن موسيقاه قد سلت أكثر مما هو مألوف فيه . ولا ريب في أن هذه مرتبة شعرية مبدعة بلغها الشاعر .

على أن المطولة لم تخلُ من الأخطاء العروضية ، فمن ذلك زحاف في التفعيلة الخامسة في هذا البيت :

في ضفتيه باسقات الخيل ترمى الشياه حصولها ثالثة

وفيه استحوالت التفعيلة ( مستعلن ) إلى زحافها ( مقاعن ) وهو زحاف مستكره وإن لم يمتنع كل الامتناع . وقد يقول قائل إن علي محمود طه قد وقع في الزحاف عن علم استهاته بشأنه . ولواقع أن مطولة « الله والشاعر » كلها خالية من زحاف الخبن في التفعيلة الثانية من الشطر . نعم ، لقد استعمل فيها « الطي » مفتعلن غير أن ذلك غير مستكره عروضياً ولا مأخذ عليه ، خلافاً للخبين الذي يثير في النفس وقماً غير لطيف . ولذلك لا نرى وقوعه فيه هنا إلا من باب الغلط غير المقصود . ولعله كان يقرأ الشطر بمد الهاء في كلمة ( الشياه ) خلافاً لحقها .

ومن الخطأ في الثقافة قوله :

لمن إذن تبدع تلك المقول ؟ أي الردي تدرك ما غابها ؟

أم في غد تنوي بذلك الطلول ويسحق البحر يواقيتها

فإن ( ما ذات ) لا تصلح قافية مع ( يواقيت ) لأن الأولى مردودة بالألف والثانية بالياء وهما حرفان لا يجتمعان في الرفع .

والظاهر أن خطأ الشاعر يرجع إلى علمه بجواز اجتماع الواو والياء في

الرديف مثل ( مقيت ويوت ) ومن ثم فقد توهم أن اجتماع الياء والألف جائز أيضاً .

ومن أخطائه في القافية قوله :

فرّج الشاعر عما رآه      وهام في الأرض على وجهه  
أين ترى يا أرض يلتقي عصاه      وأي واد ضل في تيهه ؟

وقد وقع فيه ما يسى بسناد الرديف، فإن القافية ( وجهه ) غير مردوفة بحرف مدّ، بينما ردت كلمة تيهه بالياء وهو غير مقبول، والمروضيون يعتبرونه صيلاً غللاً .

ولعل غير قليل من القراء الذين يعجبون بشعر علي محمود طه لا ينتظرون منه أن يقع في أمثال هذا الخطأ المروضي . والواقع المؤسف أن غير قليل من الشعراء المروضين ذوي الموهبة ، في عصرنا ، يقعون في الخطأ المروضي ، وبخاصة في الجليل الذي برز خلال السنوات العشر الأخيرة حتى لا تكاد تخلو القصيدة الواحدة لهم من الخطأ الواضح الذي يستطيع أي تلميذ في صف المروض أن يدل عليه ، ونحن على يقين من أن سبب هذا لا يرجع إلى نقص في مواهب هؤلاء الشعراء ، وإنما مرده إلى شيوع الظاهرة بحيث بات الشعراء يستهينون بالخطأ ولا يترضون عنه وهو أمر مؤسف ، ومهما يكن من أمر فإننا على يقين من أننا مقبلون على فجر شعري يسمح أمثال هذه الظواهر متسحاً ، ويعد للشاعر اهتمامه السليم بالمروض وقواعد الموسيقى الشعرية .

ولسوف يدرك الشاعر العربي - كما كان يدرك أسلافنا - أن دراسة علم المروض لا تنحصر من شاعريته ولا تتعارض مع دهوى الإلهام التي يجلبها كل الحب . والشعر ، مثل كل فن ، لا يكمل للشاعر إن لم يقن صناعته ويعلم أصوله ، وإلا أضاع موهبته العظيمة وأساء إلى نفسه .

ومهما يكن الأمر فإن شاعرية علي محمود طه عندنا فوق الشك ولديها أدلة لا تحصى على رهاقة أذنه الشعرية وإنما نرد ما في شعره من خطأ إلى إهماله للدراسة المروضية لا أكثر .

### لغة القصيدة

تتميز لغة الشاعر في المطولة بالبساطة والوضوح فهو يستعمل غالباً الألفاظ الدارجة في الفكر العربي المعاصر ولما يقع في القاموسي منها . غير أنه - على عادته - يقع في طائفة من الأخطاء مثالها قوله :

قد ضحكت للنور فيها الزهر و صفقت أوراقتها للنجم

وفيه اعتبر كلمة « الزهر » مؤنثة مع أنها مذكرة لأنها اسم جنس جمعي مثل شجرة وشجر وثمر وثمر وكرم وكلمة وورقة وورق . والظاهر أن سبب خطأ الشاعر التباس اسم الجنس في ذهنه بالجمع المألوف لزهرة وهو « أزهار » فإنه مؤنث مثل سائر الجموع بخلاف اسم الجنس الجمعي .

ومن أخطاء الشاعر كلمة « مستطير » في قوله :

ما كان إلا حلماً كاذباً القلب منه مستطير الجنان

فإن الفعل ( استطير ) بالبناء المجهول ، والجنان في هذا الموضع ( مستطار ) لأن الحلم استطاره أي أفرقه أو حيره وذهب به .

ولدى جانب الخطأ التقوي يرتكب علي محمود طه شيئاً من الخطأ النحوي فيقول :

حنالك اللهم لا تنضب أنت الجميل الصفح جم الجنان

والصحيح نحوياً أن يقول « الجهم الختان » بتعريف الصفة المشبهة لأنها في مرتبة « الجهميل » السابقة لها . ويدعو أن الشاعر يظن التعريف وعلمه كليهما جاذبين في هذا الموضع ، نستنتج هذا قياساً على ما نرى من كثرة وقوع الكتاب المعاصرين في هذا الخطأ فيقولون مثلاً « الشعر الجديد لا يستخدم الأوزان متنوعة التضميلات » ويقصدون أن تكون « متنوعة » عليه نعتاً للأوزان . وهذا خطأ جسيم والصواب تعريف الصفة « الأوزان المتنوعة التضميلات » . وقد فكرنا طويلاً في سبب هذا الخطأ لدى الكتاب فأنهينا إلى أنه ربما نشأ عن وهم يتعلق بالوصف المضاف « لأنهم ظنوه ، كالاسم المنكرة يكتب تعريفاً حين يضاف إلى معرفة كقولنا « باب النار » فإن باب فيه قد عرفت بالإضافة تعريفاً كاملاً ، والواقع أن الوصف المنكرة لا يكتب بالإضافة تعريفاً ، فلا بد له من أن يُعرف بأل سواء أكان مضافاً أم لم يكن .

## مسرحية "أغنية الرياح الأربع"

يصف علي محمود طه ، في شعره كله ، بالطموح والتطلع إلى الأعماق والأعالي ، ولذلك سمي نفسه « الملاح الثالث » أي الذي يجتهد في بحار الحقيقة يبحث عن الأمرار والمعاني . وقد تجلت هذه الصفة على صور مختلفة وكان من مظاهرها أنه حاول أن يلمس بشعره جوانب كثيرة في الحياة والفن ، فلم يكن غريباً عليه أن يكتب شعراً قصصياً وشعراً مسرحياً . ولقد سبق لنا أن وقفنا عند قصصه الشعرية ونخصص هذا الباب لدراسة إنتاجه المسرحي .

وقد رأيت أن أسمى هذا الإنتاج « شعراً مسرحياً » بدلاً من « مسرحيات » لكي يكون الإحاح حل الجاناب الشعري من المحاولات ، فمن الحق أن أقول إن علي محمود طه لم يستطع أن يكتب إنتاجاً مسرحياً له معنى ( التراما ) وفواحدتها وحتى شكلها كما فعل شعراء مثل شكسبير وكورني وراسين من القدماء وت.س. إليوت وكريستوفر فراري من المعاصرين ، ولما بقيت قصائده المسرحية تتخذ شكل المسرح دون أن تكون لها حقيقة . وقد كتب

الشاعر مسرحيتين اثنتين هما « أرواح وأشباح » و« أغنية الرياح الأربع »  
والثانية أقرب في صيغتها وشكلها إلى طبيعة المسرح من الأولى .

ومهما يكن من أمر فإن كلتا المسرحيتين تقدم شعراً جميلاً له مستوى شعر  
علي محمود طه الجيد ، على العموم . وما قد يعرض فيهما من ثغرة فلانها مرده  
إلى طبيعة التعبير المسرحي وما يفرضه على الشاعر من استعمال اللغة الحياة  
والواقعية التي يتحدث بها الناس .

### موضوع ( أغنية الرياح ) وعظمتها

موضوع المسرحية باختصار أن أزمردا القرصان القاتن ذا الوسائل الشريرة  
في القتل الجحيلات ويصنع في أسواق الرقيق ، يقابل ربات الرياح الأربع :  
حروازا ربة الرياح الشرقية ، ومريتا ربة الرياح الغربية ، ووشافا ربة الرياح  
الشمالية ، وأسمنيا الزنجية ربة الرياح الجنوبية ، ويطمع القرصان في أن  
يأسرهن كما يأسر نساء البشر ليسخرهن في مصلحته . ويلجأ في إغرائهن إلى  
الوعود الخلافة فينصحنهن إلى زيارة سفينة الجائحة في ميناء ( رفح ) ويصف  
لهن ما سينلن من هدايا ونحف وخط . وحين يلعبن يتكشف عن الموقف على  
حقيقته « وينبري الشاعر الجوال ( باتوؤيس » فيصارعهن بحقيقة « أزمردا » .  
وعند ذلك يستعملن قوتهم الإلهية فيقتلن أزمردا ويفرقن سفينة بمن فيها ،  
بعد أن يحملن معهن باتوؤيس وغاية أسيرة . كان أزمردا يحملها .

وزمن المسرحية ، كما حدده علي محمود طه نفسه هو ، « عهد الأسرة  
الثامنة المصرية أي منذ أكثر من أربعة آلاف عام . وكانت آشور العظيمة  
تسيطر على فينيقيا والكلدان وميزوبوتاميا وأرض كنعان » .

ومصادر الحكاية التي استند إليها علي محمود طه ترجع إلى الأدب القراعوني



القديم ، وقد ترجم النص إلى الفرنسية الأب دريتون وقدم له في « مجلة القاهرة » الفرنسية سنة ١٩٤٢ م . أما النص القديم فلا يزيد عن مجموعة من الأغاني تلتقيها ربات الرياح ثم يدخل القرصان ويحاول أن يخلصهن بدعوتهم إلى زيارة سفينته . وعندما تتلصق الربات عن ذلك يلتقي قصيدة عنوانها « إن وسائلي لا تنفده » وعند هذا ينتهي الأصل ، ولم يمر على بقية الأغاني . وقد أعجب علي محمود طه بهذا النص ودفعته هزة شاعرية إلى أن يكمل أغاني سلفه المصري القديم الذي عاش منه ما يقرب من أربعة آلاف عام ، فكانت هذه المسرحية التي يخبرنا أنه حاول فيها أن « يتخيل قصتها وأن يبني لها جواً مسرحياً يرسل فيه الحوار التمثيلي بروح ذلك العهد الجيد الذي نظمت فيه » . وعلى هذا الأساس الذي وضعه الشاعر يبني لنا أن ندرس المسرحية ، فكيف صاغ الشاعر هذا الموضوع ؟ وبأية حبكة مسرحية قفمه على المسرح ؟ .

في رأينا أن الشاعر لم يوفق إلى إقامة شبكة أحداث مسرحية محبوكة ، فكل ما صنعه أنه أضاف إليها إضافات تتصل بأحداثها اتصالاً ظاهرياً . ولسوف نجمل فيما يلي ما نعتقد عليها وهي ما نأخذ تتناول الحبكة والشخصيات والوقائع المسرحية ونحو ذلك .

## ١ - لا ضرورة للفصل الأول

يفتح علي محمود طه هذا الفصل على مشهد في حانة حيث نرى (أرسطوفان) وزوجته وهما يجفان الأقداح استمداً لاستقبال رواد الحانة . ويمر الشاعر بالحوال ( باتويزيس ) ذو الصوت الجميل فيسمح له أرسطوفان بالدخول . وما يلبث حشد من البحارة وخيلانهم حتى يصلوا ، منهم حرشاف ودلويوس وصربال والمرأتان إيرا وقراري . يلي ذلك مشهد من السكر والقهوت يستغرق

ثمانى عشرة صفحة من المسرحية .

وفجأة يدخل القرصان أزمردا ويجلس فلا يميز شخصيته من الجالسين غير باتوزيس الذي يتظاهر بأنه لم يره وينشد أغنية يغمزه بها ويتهمه بالقرصنة وسرقة الفتيات . ثم يغادر الجميع الحانة فلا يبقى غير أزمردا وباتوزيس . وعند هذا يقبل أزمردا على الشاعر مسلماً تسليماً جميلاً ويدهوه إلى أن يشاركه حياته المرفهة على السفينة ، يريد بذلك أن يستعين بشعره في اقتناص الرقيق ولكن باتوزيس يرفض ذلك رفضاً قاطعاً .

ثم يقع حادث قلب الموقف كله ويسجل باتوزيس موافق على طلب أزمردا لأن لذيرو أحد شلأذ الآفاق القينيين يدخل الحانة ومعه غيلتان له ، فما يكاد يجلس حتى يهدي إحداها هدفاً وبذلك يثير غيرة ( سبارا ) الخيلة الأخرى فتخصم الغائتان ويهبة أزمردا لتجدة سبارا ويقوم صراع بالسيف بين أزمردا وأزيرو يكون النصر فيه للأول ، وإذ ذلك ينهض باتوزيس ويصيح أزمردا « ويسير إلى جانبه كالمسحور وها ينادران الحانة » كما تتجهما « سبارا » التي سراها في الفصل الثاني وجراحها تقطر دماً .

وأول ما يلتفت للنظر في هذه الأحداث التي زخر بها الفصل الأول « أنها لا تتصل بعقدة المسرحية ، وإنما هي صورة عارضة يمكن حلقها دون أن يتضمن البناء شيئاً . وسبب ذلك واضح لكل حين محيرة » فإن الفصل الثاني من المسرحية يحتوي على ما يسمى في لغة النقد المسرحي بالعرض والعقدة والحل جميعاً . وإذن فما ضرورة الفصل الأول على الإطلاق ؟ وإنما المسرحية كاملة من دونه بحيث لا تحتاج إليه على أي وجه . ولا يغوتنا أن نشير إلى ظاهرة أخرى في الفصل الثاني هي أنه استوجب الأغاني التي ترجمها الأب دريوت والحكاية التي ورامها جميعاً ، فكل ما أضافه المؤلف إذن لا يتعلق بعقدة المسرحية . ومن ثم فقد كان عليه أن يجعل مسرحيته ذات فصل واحد بدلاً من

اثنين إلا إذا أراد أن يقلب مشهدى الفصل الثاني إلى فصلين مستقلين نرى في الأول منهما ربات الرياح ورقصهن وغنامهن ومحاولات اقتناصهن ، وربما وسع المؤلف هذا الفصل بإستاد أدوار إضافية إلى باتوزيس والغام وأرسطافان.

أما الفصل الثاني فينقلنا إلى داخل السفينة نشهد فيه الأزمة وغنامها مع شيء من التوسع في ذلك ، وبذلك يكون توزيع الفصل المسرحي أقرب إلى المؤلف من الشكل التفضاض الحالي .

وما يزيد الفصل الأول بعداً عن حبكة الأحداث ، أن المؤلف قد حشد فيه شخصيات كثيرة لا تتصل بمقدمة المسرحية لا من قريب ولا من بعيد . فما الضرورة الفنية التي تحتم إبراز شخصيات أرسطافان وأنتجوتا وسرنبال وغرشاف وداريوس وإمرا وقزاي ولذيرو وشيلا وساربا والخصم ؟ وهل هؤلاء كلهم أي تأثير في طموح أزمردا إلى أن يقتصر ربات الرياح ليسخرهن في خدمة سفينة ومطامعه ؟ وإنما هؤلاء كلهم أشخاص مرسومون في لوحة منفصلة عن إطار المسرحية كل الاتصال ، فلو محاهم المؤلف جميعاً لبقى مسرحيته كاملة فيها الصراع بين أزمردا وربات الرياح ، وفيها الخصم المشاكس باتوزيس وفيها الأزمة وقمة الأحداث ثم الميوط إلى الخاتمة . وكل ذلك قد اجتمع في الفصل الثاني .

وقد يقول قائل في الاعتراض على هذا الرأي إن فصل الخاتمة يقدم لوحة فنية مرحلة خاتمة الروح تجمع المشاهد وتلبي ذلك قيمتها الفنية . وجواب هذا أن المبدأ الأول في المسرح هو الاقتصاد فلا ينبغي أن يرد في المسرحية شيء لا ينم حركتها ولا ينمي جوها ولا يضيف إلى صور شخصياتها ، ومن ثم فليس في قواعد المسرح ما يبيح إنتاج القاريء بلوحات لا تتصل بالسياق . والظاهر أن علي محمود طه أراد أن ينشئ فصلاً مع اللهو العابث ، وهي سنة بدأها شوقي في مسرحيته عن « كيلوترا » وقلده فيها خبر قليل من الشعراء

والكتاب ، ولعله نظر في ذلك إلى بعض مجالس اللهو والعبث في مسرحيات شيكسبير دون أن يلاحظ أن شيكسبير لم يكن يهدف إلى تسلية الجمهور وإنما أننا تلك الفصول لأغراض درامية تصل بصميم المسرحية .

ومهما يكن من أمر هذا الفصل العاشر فعمل على محمود طه لم ينظمه لمجرد رغبته في إنشاء فصل جمع ذي أسلوب فكه . وإنما يظن على ظني أنه حسب ضرورياً لأنه يقدم للقارئ سبب وجود باتويزس على ظهر السفينة ويمهد لشخصية « أزمردا » . والواقع أن المسرحي الخبير لا يحتاج قط إلى أن ينشئ فصلاً طويلاً فيه عشرة أشخاص لا يحتاج إليهم المسرحية لمجرد أن يقدم الصلة بين البطل وغيره . ولكتاب المسرح وسائل يتحاشون فيها مثل هذا ، فقد كان يمكن أن يحصل النظارة على هذه المعلومات من حوار لا يزيد على نصف صفحة بين أزمردا والخادم ، أو بين باتويزس نفسه وربات الرياح ، أو بين أي شخصين يختارهما المؤلف ويقدمهما في الفصل التالي نفسه . أما الخلطة عن هذه التفتايا فهي تنك على أن على محمود طه قليل العلم بالمسرح رغم حبه له . والمسرح من أصعب فنون الأدب لا يحتاج إليه من وزن دقيق للأحداث والأشخاص والمشاهد ومن الاقتصاد في الزمن والمحلل والتفاصيل .

يضاف إلى ذلك كله أن أشخاص الفصل الأول مبتذلون خاطئون من الجمال الروحي خطأً تلمساً ، فهم لا يزيدون عن أن يكونوا شرفمة من البحارة السكرى معهم نساء وضباط في مستوى ( غيلبات ) ذوات نفسية قبيحة وخطئة في الحس . ولا ينبغي لأدبنا العربي خاصة في هذه المرحلة من تاريخنا ، أن يرسم التبلد والقيح إلا لضرورة فنية لا معنى عنها . ولعله واضح أن رسم المجنون على المسرح أشنع منه في رواية تقرأ ، لأن المسرح يؤثر في قفوس المتفرجين تأثيراً مباشراً بسبب كونه حياً مشهوداً وواقعاً حياً يحضر أمام العيون ، فلا بد للمؤلف العربي من ثم ، أن يحرص على المعنى الذي يتركه في نفس

المخرج . ولعله لو قدر مدى تأثير شخصه في نفوس المتفرجين لأبت له مروءته وقوميته أن يضع أمامهم هذا التبدل الفارغ وهذا القبح .

## ٢ - الأحداث لا ترتبط بضرورة مسرحية

عندما يدخل القرصان أزمردا الحانة أول مرة يميز باتوزيس شخصيته ولكنه يتظاهر بأنه لم يره ويتدخّل إلى إنشاد أغنية يحرّض فيها به ويتهمة بسرقة فتاة عاشقة من حبيبها وبسميه « اللص » و « القرصان » ثمّ يحرّض الجالسين عليه . وعند هذا يستار الحاضرون فيقول حرشاف « يا القفاجر ، يا القفاذر » ، ويقول داربوس « أين نراه أو نلقاه ؟ » ويردّ عليهما للشاعر بصراحة ممعنة :

هو في كل مكان      جاثم إن تغفده  
وهو في كل زمان      إن تمل عنه تجفده  
وتراه يتأبى الآ      ن وإن لم تغفده  
مثل الشرّ مهما      يطوه الدهر يُعده

وكل هذا مقبول لو كان يؤدي إلى عمل يؤثّر في سير أحداث المسرحية . ولأنما الذي نأعله على المؤلف أنه ذكر هذه الحادثة ثم طواها فلم يجعل لها أي تأثير في الأحداث . فهو أولاً يجعل باتوزيس ينشد أغنية تحريض ، ثم يجعل الأغنية تنجح في استئثار الحاضرين ثانياً . ولكن ذلك كله يكون في غير ما هدف . أما باتوزيس الذي يحرّض ويستثير ويسمي أزمردا لصاً فإنه بعد أقلّ من ساعة ينضمّ إلى سفيته ليعمل تحت لوائه . وأما البحارة الذين استثيروا حين عرفوا حقيقة اللصّ وأوعدوا ثأرين فإنهم ينسوه فوراً عندما تهتف إحدى الغانيات :

## أنقضي هسله الليل — سة أمرى هذه الحانة ؟

وحق القرصان لا يُظهر تأثيراً أو اهتماماً فكان الأغنية لا تمنيه ولا تمسه فلا نراه يعلق ولو تعليقاً عابراً عليها عندما يتحدث إلى مشدداً بعد قليل . فما معنى هذا كله ؟ ألم يضع جهد علي محمود طه في نظم الأغنية بدءاً ؟ وما الضرورة المسرحية التي تبرر ملء الصفحات بهذا الحدث الذي لا قصد من ورائه ؟ إن مثل هذا لا يُقبل في المسرح قط حيث المقاعدة هي الاقتصاد الشديد في الأحداث والأشخاص والحوار فلا يورد المؤلف شيئاً إلا إذا كان له تأثير مباشر على حبكة الأحداث .

ولنورد مثلاً ثانياً لهذه الأحداث الساتية التي لا قصد ورامها . ففي الفصل الثاني يتحدث باتوزيس في السفينة إلى ( ماتوكا ) مملوك القرصان وخادمه :  
 فإذا يكون موضوع الحديث ؟ إنه يحرضه على الثورة على نظام الرقّ الذي يستعبد . وهو لا ريب موضوع نبيل يدل على إنسانية علي محمود طه ، غير أن صمة النبيل والإنسانية لا تكفي تبريراً في مثل هذا الموقف ، وإنما كان ينبغي أن يكون ذلك مرتبطاً بأحداث المسرحية نفسها . والواقع أنه ليس كذلك لا من قريب ولا من بعيد ، فإن ماتوكا لا يتغير مملكه من مالكه على الإطلاق ، ومن ثم فلا تأثير لحديث باتوزيس عن الرقّ في الأحداث ، وإنما يمضي ماتوكا في الوفاء لقرصان إلى درجة أنه يقف مدافعاً عنه حتى الموت ويفرق معه في سفينته . ومن ثم فلماذا أضم المؤلف موضوع الرقّ في الحديث وأي فنع فيه لسياق المسرحية وأحداثها ؟

إن هذه الأحداث التي حدثها علي محمود طه دونما ضرورة فنية محتمة قد أضلّت الجانب المسرحي من : أغنية الرياح الأربع ، إضافة واضحاً . لأنها أحداث فيه ثمرات تحمل ملامك الحبكة الدرامية وتضج أثرها في المشاهد والقارئ . وليس المسرح مجالاً للدهرات الاجتماعية والأخلاقية على صورة

مباشرة ، وإنما وسيلة ذلك أن تتسلط الفكر والمعاني عبر الأحداث نفسها بحيث تؤدي المسرحية إلى مثل هذه الدعوة بجزائها ومضمونها لا بموارها الصريح .

### ٣ - ضعف التوافع والعوامل

وهو ما قد يسمى بالإنكليزية bad motivation وفريد به أن يوقع المؤلف أشخاصه في مواقف لا يفضي إليها منطق الأحداث أو طبيعة الظروف ، أو حقائق بنيانهم النفسي والعقلي ، وإنما تقع لهم بشيء من القسر غير الفني الذي يحصل بدافع من رغبة المؤلف العاطفية . والمعنى المحتوم لهذا هو اعتماد الأحداث عن مجرى الحياة .

وهذا الضعف في التوافع والعوامل واضح في أثناء المسرحية . فمن أمثله ما نرى من موافقة باتويزيس على أن يسجل تحت راية القرصان لأن هذه المراقبة تنافس كل ما قبلها وما بعدها من آراء باتويزيس . ذلك أنه يكره أزمردا كراهية شديدة وحبنا أن نشهد بالقائمه :

أذاك أزمردا ترى أم طيفه ؟  
بالعين لم يصبه حظه ؟

وفيها يسميه « لبيأ » وفي مواضع أخرى سماه « لصاً » و « قرصاناً » و « مثلاً للشرا » وقال :

حاروكَ لن يحى ولن يؤوى

ومن حديثه إليه يجده يعرف من جرائمه ما يجز القلب ، ونجده حائقاً عليه منكراً لأعماله . وإذن فما معنى ما نراه من موافقته حل الانضمام إلى سفينة

القرصنة بعد لحظات ؟ لقد حاول المؤلف أن يجعل هذا الانقلاب ممكناً بأن أقحم مبارزة بالسيوف بين القرصان وبحار وضع معه خيلتان ، وكان انتصار القرصان قد أحدث أثراً سحرياً في نفس باتوزيس بحيث شلّ إرادته وجعله يتفاد لأمره رغبته مقتله . والواقع أن هذا الحادث كان حرجاً بأن يترك باتوزيس على موقفه من القرصان وإلاّ لنهم أحد طرفينها أصالة باتوزيس ومقبولية الأحداث . أما الذي لنهم فضلاً فهو الركن الثاني ، فإن من غير المقبول أن يكون ازدراء باتوزيس للقرصان على مثل تلك القوة ثم يوافق على العمل في خدمته . ذلك فضلاً عن الاعتقال والقتل في هذا الأمر السحري الذي أراد المؤلف أن يكون المبارزة في نفسية باتوزيس ، فإن المقروض أن هذا يعرف أن لأمره قوة شريرة جسدية وفكرية تقف في خدمة أغراضه الظلمة ومطلسمه المدواتية . ومن ثمّ فلا يمكن أن يكون لانتصاره في مبارزة أثراً مثل هذا في قرارات باتوزيس ، إلا إذا كان باتوزيس نفسه زائفاً ( وهو فرض لم يطرحه المؤلف قط ) .

ومن هذا المستوى من الأحداث ما نراه من أن سبارا تبعت أزمردا فإنه لم يذهب إلى ذلك ولم يزد على أن أنهضها عندما سقطت ، وقد أراد المؤلف بذلك أن يوقعها تحت سطوة سحر أزمردا كما أوقع باتوزيس ولا نظنها كانت حرة بأن تلحظ مع أزمردا على ذلك الشكل في عهد كانت القرصنة واختطاف الرقيق شائعة فيه ، إلى درجة أن أزيرو نادى أزمردا أمليها بأنه « قرصان » فهما كان سحر هذا اللص فلا نظمه يستطيع أن يجعل « القتائص » تبته على هذه الصلوة المسجية من دون أي جهد يذكر .

## II - كثرة الشخصيات

كما يصح أن يؤخذ على « أغنية الرياح الأربع » أن أشخاصها أكثر حدداً



كما تستدعي الضرورة المسرحية ، وقد سبق لنا أن أشرنا إلى هذا وذكرنا من الأشخاص الذين كان يمكن أن يلعبوا هم وكل ما يخلق بهم : أرسطوفان وزوجته وسرنبال وحرشاف وخاريس وأمرأ وقزاي وأزيرو وشيلا وسبارا والرجل الخصم ، وقد زخر بهم الفصل الأول . وأبسط دليل قلده على أنهم مفروضون على السياق فرضاً مفتعلاً أنهم - على كثرتهم - لم يظهروا في الفصل الثاني من المسرحية ولم يرد حتى ذكرهم . وهذه ظاهرة عجبية لا مثيل لها في أية مسرحية نعرفها مما كتب كبار المسرحيين الغربيين قديماً وحديثاً .

بلى ، قد يظهر الكاتب المسرحي شخصاً أو أشخاصاً في فصل ما ثم لا يعود إلى إظهارهم ثانية ، ولكن هؤلاء الأشخاص يكونون عادة غير ذوي أدوار كأن يكون الواسط منهم سامي يريد وظيفته أن يسلم رسالة ومضي ، أو خادماً يجعل كوب ماء ثم ينتهي دون أن يلتفت للمؤلف نظرنا إلى شخصه ، وذلك من باب « التكرات المسرحية » وهو دارج في المسرح . وأما أن يقدم المؤلف إحدى عشرة شخصية بأسمائها ويجعلها تلك أمانتا ويعرض علينا عواطفها وحديثها ثم يجعلها إلهالاً تاماً كأن لم نعرفها ، فإن ذلك عمل غير قبيح ولا مثيل له في المسرح . وإنما المتبع في هذه الحالات أن يقتصد المؤلف في عدد الشخصيات كل الاقتصاد فلا يضع أمانتا منها إلا من كان له اتصال مباشر بالأحداث بحيث لا بد من أن يتكرر ظهوره ولا بد من أن نتبع لنا المسرحية معرفة مصيره كما نعرف مصائر الأشخاص الرئيسيين .

ولعل سائلاً يسألنا : لماذا لا يصح أن يستعين المؤلف بإحدى عشرة شخصية يقدمها لنا بمجرد التمهيد للأحداث ثم يجعلها فلا يذكرها لأنه انشغل بأشخاص أهم منها ؟ ألا يحدث هذا في الحياة الواقعية ؟ أو لا نهم بشخص ما أو أشخاص كل الاهتمام فلا نتطلع إلى من حوله من الذين يدخلون ويخرجون ويتحدثون إلينا لحظة ثم يغيبون فلا نراهم قط ولا نسمع بهم إلا هذا يحدث في الواقع كل يوم ظاهراً لا يصح أن يحدث في المسرح أيضاً ؟

ولا نريد أن نجيب على هذا السؤال بمجرد القول بأن ذلك ممنوع في قواعد المسرح التي تتعارف عليها الأدباء والنقاد عبر العصور ، وإنما نحب أن نلعب إلى أبعد ونجد الوجه المنطقي الذي بنيت عليه هذه القاعدة . ويبدو لنا أن سبب ذلك هو أن المسرح وإن كان يشبه الحياة فهو ليس الحياة ، وإنما هو مقتطفات منها التقطها المؤلف ونظمها نظماً يجعلها تولف حبكة فنية ، وقد اختار هذه المقتطفات وفق منهاج فني معلوم يشترط فيه أن يكون كاملاً بحيث يستطيع أن يجيب عن كل سؤال قد يعرض للمخرج والقارئ ، موضحاً مصير كل إنسان ، مفسراً معنى كل حدث . فالمسرح يختلف عن الحياة في أنه يعرض الأحداث ويضمها ويفسرها تفسيراً كاملاً ، وإلا لم يكن مسرحاً وقد أصابته الأدبية .

فلذا قال القارئ معترضاً على هذا : وهل تفسر الحياة كل شخص وكل حدث ؟ هل تخضعه ؟ وما أكثر الأحداث التي نمر بنا كل يوم وتبقى أشبه بقصة ناقصة . ألا يقع لنا أن نمر بالسيارة فترى حادث اصطدام بين سيارتين وفجأة مصابة نسمع طرفاً من قصتها ونظلهف إلى معرفة البقية دون أن يسمح لنا النظر والوقت بذلك لأن لنا أعمالنا وحياتنا ؟ ألم تترك الحياة شخصية هذه الفتاة ناقصة ؟ والواقع أن هذا القصص في الحياة ظاهري لا حقيقي ، لأن وسائل إنعام قصة الفتاة ميسورة في الحياة ، فلو بلغ اهتمامنا بها مستوى الجدل لاستطعنا أن نصل إلى تمام قصتها بالسؤال والتدخل المباشر ، لجرد أن علم الفتاة عالم حق وعيان مشهود قائم . فليس قصص قصتها إلا نسبياً ، سببه أننا لم نحرم على المتابعة . إن وسائل لإرضاء تطلعاتنا موجودة بين أيدينا في الحياة الواقعية بخلاف ما يحدث في المسرح . فذلك أن المسرح ليس أكثر من عالم مغلق تحت حدوده داخل أسوار عالية لا نملك أن نتخطاها مهما بلدنا من جهد ، لأنه ليس أكثر من شئنا محض أبدعه ذهن مؤلف موهوب . فإذا ارتأى المؤلف أن يترك سيرة أشخاصه ناقصة بقيت كذلك إلى أبد الزمان ، فمهما نحرقنا لمعرفة مصيرها ، مهما سألتنا ، وبمحتنا وفكرنا ظن نتخطى الأسوار . ولذلك

فعد الشخصية الناقصة في المسرح خيانة يتركبها المؤلف في حق المتفرج والقارىء. وكلما كان المؤلف أغزر مادة وأصفى رؤية كانت خيانه لنا أكبر لأنه في هذه الحالة يستثير اهتمامنا وحبنا لأشخاصه ثم يسلبنا ذلك الرضى الذي يمنحنا إياه تمام حكاياتهم وبلوغهم شاطئ المصير .

ولعل الكاتب المسرحي الكبير لويجي بيرانديللو قد لمس طرف هذه الفكرة من بعيد في مسرحيته « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » وقد تخيل فيها أن مؤلفاً كتب مسرحية ثم تركها ناقصة وانصرف عنها فما كان من أشخاصها إلا أن اتبعوا أحياء من لحم ودم وراحوا يطالبون بأن تكتمل حياتهم وأن يمنحوا فرصة ليلفوا مصيرهم ، وإنما كان عطف بيرانديللو منصباً على الشخصيات الناقصة قضى لا على المتفرج والقارىء .

## ٥ - ضعف الحوار

وما أريد به بضعف الحوار مخالفته لقواعد الحوار في المسرح . وأبرز مظاهر هذا أن حوار المسرحية لا يرتبط بشخصيات المتحدثين ، ولا يشخص لقنات معينة في شخصياتهم وإنما هو حوار عام ليس من الصعب علينا أن نبدل اسم متكلم فيه باسم آخر ، وهذا مقطع نورده مثلاً :

سريال - بالله ما أجمل هذي الحانة !

وضيفة جدرانها مزدانة

بالصور الرائعة القشانة

تمثل الصبورة والمجانة

حرشاف - صاحبها الملاح في البحر شرّاف

داريوس - وربما يصود أكثر الأبد  
 سرنبال - لا بل صا شرا به حتى فقد  
 داريوس - فهم في اللجة بهصر الزبد  
 حرشاف - بل حيث جنبه برأسه  
 سرنبال - فظنها إحدى بنات جنبه  
 حرشاف - يا ويحه ما فقمه بضه  
 وهو أسير جنبه وكلمه  
 سرنبال - أخاص في البحر ؟  
 أم قلدح الخمس ؟  
 حرشاف - أم أبصر الشعر  
 من حيث لا يدري ؟

ومن هنا النموذج يبدو بوضوح أن الحوار ليس « درامياً » . لأن من طبيعة  
 الحوار في التأليف المسرحي أن تؤدي كل كلمة فيه وظيفة مسرحية فتكشف  
 قضية المتكلم في جهة ترتبط بصميم الأحداث بحيث يكون لها تأثير مباشر على  
 الحبكة المسرحية . وحوار هذا المقطع ، مثل سواء في المسرحية ، مكتوب  
 لكي يكون شعراً ذكياً يرسم مشهداً طريفاً ممتاً ، دون أن يهدف الشاعر إلى  
 غاية مسرحية من ورائه .

ولعل أبسط وسيلة ثبت بها ما نلعب إليه أن نغير أسماء المتكلمين فنضع  
 اسم داريوس مكان حرشاف وسرنبال مكان داريوس فلا نجد ذلك ينفر شيئاً  
 في المسرحية ، لأن الحوار نفسه غير ذي صفة غنية ، لا بل إن في إمكاننا أن  
 نلعب إلى أبعد من هذا فنحذف الأسماء كلها ونعتبر المقطع قصيدة واحدة

يقولها أحد هؤلاء الأشخاص ، فإن ذلك لن يثير معاني المقطع ولن يسيء إليها في شيء . ومن هنا يبدو بوضوح أن علي محمود طه قد بقي الشاعر الذي نشده ولم يتصلح أن يرتفع إلى أفق التأليف المسرحي ، فلا تكاد المسرحية تكون أكثر من قصيدة لها شكل الحوار .

وما يجدر بنا أن نشير إليه في حوار المسرحية أن الشاعر استعمل فيه وسائل مسرحية قديمة لم يجد المصير يشيخها مثل خطاب الشخص لنفسه بصوت يسمعه الجمهور وهو ما يعرف بالإنكليزية باسم soliloquy وقد استعمله علي محمود طه في أكثر من موضع كما في أول الفصل الثاني عندما يتصرف العبد ماتوكا إلى جمع الأصداف بينما يخاطب ازمردا نفسه . وقد استعان المؤلف بهلنا على إنجارتنا بما علي على لسان ازمردا :

كان عيد البحار موسم حبيدي : في ديار بالمغريات ملام  
علتُ منها صفر الدين يوم لم ألق فيه من خمار الماء  
فلتكن وجهي إلى القرب علي ظافر من غيمتي بقاء

وبما يشبه هذا استعماله لما يسمى في المسرح بـ « Aside » وقد استعمله شيكسبير في مسرحه بكثرة وهو أن يكون الشخص بين الناس فيملق عليهم أو على الموقف تليقاً لا يسمعه منهم أحد ، وإنما يسمعه الجمهور وحده ، وكان المؤلف يأخذنا بذلك إلى أعماق ذهن الملق . ومثال ذلك ما حلق به باتوريس على ازمردا عند دخوله الحانة :

من ذلك الوجه بين نصفه ؟  
هنا في ما غاب عني وصفه  
جيبه وعينه وأفقه

## أذاك أزمردا ترى ؟ أم طبقه يا العسين لم بهبه حظه

والمرح الماصر كما أسلفنا لا يصطنع هذه الأساليب البدائية ، لأن الحديث إلى النفس لا ينبغي أن يكون مسموعاً مهما كان التبرير ، ومن ثم فإن المسرحيين المحدثين يلجأون إلى وسائل أخرى يكشفون بها ما يدور في أعماق أنفس الشخصيات المسرحية . وأرجو في هذا المجال ألا يتعرض قارئ متابع على هذا بأن يوجين أونيل المسرحي الأميركي الكبير قد استعمله في مسرحية له عنوانها « Strange Interlude » لأن هذا المثال يؤكد ما نقول ولا ينقضه . فقد أراد أونيل أن يكتب مسرحية يحلل بها نفسيات أشخاصه ويكشف الفرق بين ما يقولون وما يضمرون كشفاً خاصاً تتخذه المسرحية هدفاً لها فكانت المسرحية كلها مقارعة بين الجانبين ، فهي تستند إلى فكرة رؤيتنا للأشخاص ظاهراً وباطناً وكأننا نضمص أشخاصهم . وأوضح دليل على أن أونيل مازال - رغم كتابته لهذه المسرحية - يرفض أن يستعمل أسلوب ■■■ في مسرحه ، أنه لم يستعمله في غير هذه المسرحية قط .

### ٦ - باتويزس يرثي أزمردا

يتم على محمود طه مسرحية « أغنية الرياح الأربع » بقصيدة يرثي بها باتويزس أزمردا ويصف سفينة وهي تفرق . وقد كتب المؤلف أن هذه « قصيدة رثاء » حُرر عليها بعد الانتهاء من تأليف المسرحية ، وربما قصد بذلك أن يضفي صمة واقعية على الأحداث .

ومهما يكن فلا صلة لهذه القصيدة بالمسرحية وإنما هي نوع من التعليق عليها ، أو شبه منظر ثالث يبدو فيه الشاعر مع رياح الرياح وهم يرقبون

السفينة تفرض في لبح البحر . وتؤدي القصيدة والنظر شيئاً يشبه وعظيمة الجوقة في المسرحية الإغريقية ، فهي تعلق على الأحداث بلسان الجماعة أو المدينة وتستخلص منها عبراً لفائدة الجمهور . وربما تظفر على محمود طه إلى شيء من هذا في إضافة هذه المزية . ولعله لا يخفى أن قواعد المسرح لا تبيح مثل هذا اللهم إلا إذا استثنينا بعض الشلود الذي يخرج إليه المسرح المعاصر في الغرب ويعتمد المؤلفون فيه مخالفة المألوف وتخطيم الواقع . كما يفعل الأميركي «ثورنتون وايلدر» في مسرحيته «بلدتنا» Our Town حيث يظهر حل المسرح شخصاً يقدم أشخاص المسرحية ليبتلوا دقائق ثم يخاطبهم ويسألهم أن ينسحبوا من المسرح ليواصل هو تحديث الجمهور عن الموقف ونحو ذلك مما لا نراه مقبولاً على الرغم من سكوت الناقد الأوروبي عنه .

ومهما يكن من أمر ما لا يُحقل في المسرح الحديث فإننا ، في الحق ، لا نلقن على محمود طه قد قصد إليه علماً جعل باتوزيس يرثي أزمرداً ، وإنما نحسبها له غلطة في التأليف تنشأ عن كونه شاعراً يحب الشعر ولا يعرف عن المسرح كل ما ينبغي للمسرحي أن يعرفه .

### شخصيات المسرحية

بعد أن انتهينا من عرض مآخضنا على «أغنية الرباح الأربع» نحاول في هذا القسم أن نقول كلمة عابرة عن تخطيط شخصياتها، فإنها لم تخل من التحليل النفسي لكل المخلو كما قد يكون فهم من حكمنا السابق . بل لست نذكر أن دوافع الأشخاص لم تكن مفسرة تفسيراً مقنعاً في الحالات كلها ، غير أن هناك شيئاً من التمييز في الشخصيات البارزة . أما (أزمردا) فهو يبرز باعتباره «القرصان الثامن» الذي يستعمل وسائل الشر في اقتناص الطرائد من الجميلات وقد حني المؤلف على توضيح قدرته هذه أيضاً جميلاً عند تضالته بالربات

الرائعات كما أبرزها في ذلك المشهد الأخير بعد أن شلته ذراع حروازا المملوكة من قدرة الحركة، فقد اندلع بقمعها بأنه ندم على إسامتكولبه وكاد يخنقنا نحن القراء مع المختومين .

ولكن أزمردا في غير هذين الموضوعين إنسان كريمة لا يتألم من المخرج إلا المقت والضيق . وقد نجح الشاعر في إثارة تيرمنا به . فهو مادي شريد لا يرمي حرمة ولا يدين بخلق . كما أن فيه ذلك العمى الذي يسيبه الطموح الشديد أو « الطمع » فإن الغرور يجعله ينسى أن إمكانياته محدودة فينتفع إلى حظه وهو يتناول إلى صراع مع الرباط « أو الألوكة فلها في الأسطورة » .

وتلي شخصية « أزمردا » شخصية باتوزيس وهو سكير أول ما نسمع منه هذا « الكلام » :

هيان هيان يا غرامي ظمآن ظمآن للسلام

وقد عبّره أزمردا القرحان بالسكرو وحب الخمر أكثر من مرة كما يدل قوله عنه :

يسألني الرحمة والمهنة

ولو رأى الخمرة في قنينة

لباع ذنياه بها ودينه

فلذا كان علي محمود طه يقصد أن يكون حكم أزمردا هذا صادقا كان معنى ذلك أن شخصية باتوزيس ضعيفة ، وكان ذلك مبرراً لما رأيناه من أنه في جانب من مشاعره يحقر أزمردا وفي جانب آخر يحتمل أن يتبعه ويمشي في صفيته على أسلاب القرمصة . وعند هذا ينثر القارئ من باتوزيس . غير أنه ،



في مواضع أخرى لا يملك إلا أن يجبه ، فإن له موقفاً جميلاً من الرق والرقيق  
وهو يجابه أزمرداً بذلك قائلاً :

قنصتها قنص جبار وما شفعت  
لديك حتى التوامي من مدامها  
يا يؤسها وهي في الأسواق عارية  
ويا لها بين شاريها وبائعها  
معروضة الجسم تلف العيون بها  
تكاد تنفذ في أنفسي مقاطعها  
كأنها حبيبة المال يفحصها  
نقاده ليروا أخطاء صانعها

إلى أن يقول :

فاذكر مصائب آباء بما اجتاحت  
يسلك أو أمهات في فواجعها  
واذكر فتاك أن صرت الفسادة أباً  
وكان مثلك مقسوداً لظالمها

ونحن نسبح من باتوزيس أنه لا يملك حتى المال وإنما « غني الأفسس »  
وذلك حتى نعرفه ولا يتعارض معه إلا حبه للخمر . وإذا كان باتوزيس ملوماً  
على شيء فعل مواقفه حل صحة أزمرداً بعد ما عرف من أعماله الدينية  
الشريرة .

وأما ربات الرياح فظل المؤلف لم يقصد بهن "أن يكن شخصيات مسرحية  
 فهن ربات وكفى ، ولم تميز إحداهن عن الأخرى بصفة قضية خاصة ، وإنما  
 تأتي القروق بينهن من أن كلاً منهن تختص بجهة من الجهات الأربع . وقبضتهن  
 المسرحية تأتي على الأغلب من جمال غلاتهن وحسن رقصهن ولحنائهن  
 والشخصيات الباقية لا تستحق التعليق فضلاً عن أدوارها وضعف الأسلوب الذي  
 تناولها المؤلف به .

### الجانب الشعري من المسرحية

في «أخنية الرياح الأربع» كثير من الشعر الجميل الذي يرقى إلى مستوى  
 شعر علي محمود طه ، وقد أبدع الشاعر خاصة في تلك المواضع التي انطلق فيها  
 من قيود الواقع المسرحي ، ليخلق في جو الغنائية الشعرية ، كما في ضراعة  
 أزمردا في آخر مشهد عندما راح يتوسل إلى حروازا أن تعفو عنه ، متظاهراً  
 بأنه يحبها . ويستقطع هذا المقطع صورة من الشعر الجميل في المسرحية :

رحمة ربّي فما أستطيع إلا أن قولاً ولست أملك حبس  
 يا ابنة الشرق ! أنت أينما الحسنة يا من ملأت قلبي حباً  
 لم يمد بعدما أعزاف فأعزى عنك حبي ما كان حبي ذليلاً  
 إن يكن حان مصرعي فمدني : بعد موتي وتلك آخر رغبى  
 امنحني بعض العزاء ولا تترك في يدي في ألم أفقدك نصيباً  
 وسديه حشب المكان الذي فيه التقينا قيسه أميت صبا  
 عندما قبلت بحبك حيناً ي وضعت صباي منك قلباً  
 فإذا ما سررت فجزراً فسي : جسدًا مقفراً من الروح جذبا

حقّ هذا الخصر التحيل لذارّ      من نضار مقلس وجمان  
حقّ تين الأذنين قرطان من در      ر بحار مسحورة المخلجان  
حقّ هذا القم الرقيق سلاف      عصرت من حقائق النسيان  
قبلما قبلت خطاك ثرى السوا      دي وقامت عليه مملكان

ولكن الجمال والموسيقى والصور كانت جميعاً مشوبة بأخطاء العروض  
والقافية وقد احتوت المسرحية على مقدار منها يزيد على ما احتواه شعر علي  
محمود طه في سواها وهذا مثال :

إنّا نرى القاتل      ينسى فتاة الجنوب  
أما يرى المختل      تكاد شوقاً تلوب

فإن ( القاتل ) قافية مؤسفة يينا ( أختنا ) مجردة من الرفع والتأنيص  
فضلاً عن اختلاف حركة القاء في الكلمتين . وفي أغنية أزمرها إلى « أزمينا »  
وبه الرياح الجنوية نجوّز في الوزن كما نرى :

حييت يا بنت جبال القمر      يا من تطلبن على المنحدر  
يفضحك البرق ويكسي المطر      وضئى بالحياة الشجر

لأن في قوله « بضئى » زحافاً مستكراً استحالت فيه التفعيلة « مضعلن »  
إلى « مضعلن » بخلاف حرفين .

ومن فلك أيضاً قوله :

يا ربّتي ردّدي      هذا القنداء الجميل  
البروم أم في غد      أرى ضفاف النيل

لأن وزن المعجز الأول « مستعلن فاعلان » بينما كان وزن المعجز الثاني « مفاعلن مفعول » وهما لا يجتمعان . وقد ورد مثل هذا في عدة مواضع من المسرحية .

ومما يؤخذ على الوزن في المسرحية أن الشاعر كان يضطر إلى تغييره في داخل المشهد الواحد فينتقل من وزن إلى وزن دون أي سبب فيبدو إلى ذلك ، ومن هذا ما نراه في المشهد الذي نثبه فيما يلي :

ماتوكا - تحية الإخوان في بكتر الصيف

من مبدى الريان لمبدى الضيف

بانوزيس - واليد ازمرحاً حلوا

م من النوم الآن !!

ماتوكا - هو عند الشاطئ يستضي

نبأ ويائل ركبانا<sup>(١)</sup>

ففي هذا الحوار القصير يتغير الوزن ثلاث مرات . كان كلام ماتوكا الأول من هذا الوزن :

مستعلن مفعول مستعلن فعلن

---

(١) في هذا البيت عروج واضح على وزن البيت السابق له ، لأن صير البيت الأول مؤلف من تكرار ( فعلن ) ثلاث مرات ، بينما كان معجز البيت الثاني يحتوي عليها وهي مكررة أربع مرات وهو خطأ وليس تسلطاً من الشاعر بدليل أسلوب الوزن في المسرحية .

وكان جواب باتوزيس من هذا الوزن :

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

ثم يأتي كلام مانوكا في الرد بوزن جديد :

مستعلن      مفاعلهن      مفاعلهن      مستعلن

إن شاء سيدي أمسر      برطح هاتيك الشُّرُّ

وهذا شنيع لا يُقبل ، لأن تغيير الوزن لا ينبغي أن يكون معزولاً عن تغيير نبرة الكلام ، ولأننا أن نغيره في عبارتين متجاورتين لمتكلم مانوكا فهو عجوز لا يُقبل ، وفيه إساءة إلى الاسجاء الموسيقي .

ولن نطيل في استقصاء هذه المئات البسيطة في الوزن وإنما ذكرنا صورا منها لنتبيه إلى وجودها ، وفي وسع القارئ أن يستضي بغيره بقيتها .

### لغة المسرحية

تتصف اللغة في « أغنية الرياح الأربع » بالبعد عن الواقعية التي ينبغي أن تتصف بها لغة المسرح ، فقد صلب على علي محمود طه أن يتخلص من شاعريته وهو يدخل حرم المسرح ، ومن ثم فقد بقيت لغته غنائية ذات نبرة شعرية عالية ، وبذلك لم ينجح لها التعبير الكامل عن الأحداث والأشخاص .

وقد حافظ الشاعر إلى درجة مقبولة على القواعد غير أنه وقع في شيء يسير من المئات كمثل قوله :

أراهم من بُعد كأنهم  
في مرقص يلهون أو في ملعب

وفيه حركة كلمة ( بعد ) الساكنة العين بضمها خلافاً للمألوف والمقبول .  
وقد وقع في التراكيب الضعيفة أحياناً كما في قوله :

وَشَدُوهُ وَقَعُهُ نَحْلُو بِهِ الْأَسْهَارَ

أراد أن يقول ( ووقع شدوه ) فلم يستطع ذلك إلا بإقامة مبتدئين متجاورين الثاني منهما هو وخبره خبر للمبتدأ الأول وهو تعقيد لا يسوغ .

وقد يستعمل الفريب والحوشى كما في قوله : « التخبيل المرجحن » فما أقتل  
هله « المرجحن » وما أبعدنا عن سياق الشعر الثنائي المعاصر .

ومن وجوه الإعراب الضعيفة إرجاعه الضمير إلى متأخر في قوله :

ما تراها أسملؤكن ومن وا

هَبْ ههني الصفات والأسماء ؟

## مسرّجية "أرواح وأشباح"

### المشاكل العامة فيها

في مسرّجية « أرواح وأشباح » مجموعة من المشاكل الأدبية يجابه الناقد أولها وأسرعها أثراً بالنحن مشكلة الشكل . فإذا أراد علي محمود طه أن يعد عمله الأدبي هذا ؟ أهو مسرّجية ؟ أهو قصيدة مكتوبة على هيئة حوار ؟

أما أن نعد « أرواح وأشباح » مسرّجية فلم لا نستطيعه ، لأن الشرط الأول للمسرح - وهو الحركة والأحداث - مفقود فيها فلا يزيد ما يقع فيها على جلسة حادثة في مكان ما يتبادل فيها الأشخاص حواراً . ولا يتفحص هذا أن المؤلف وضع أمامنا مجموعة من الأشخاص هم سافو وثايس وبلبيس والشاعر وهرميس ، لأن هؤلاء الناس - وإن كانوا أشخاصاً بالفعل - لم يمنحوا الوجود المسرحي وإنما تركوا كالصور المطبوعة المسوّدة على لوحة ، فلم نخطهم شبكة من الأحداث ، ولا نحركوا وراسوا وجاموا على ما يرمف في المسرح . وإنما كان وجودهم خفياً خالفاً وكأنما أريد لهم أن يكونوا رموزاً تمثل أفكاراً معينة . والتشخيص اليسير الذي منحهم إياه المؤلف لا يكفي لخلق شخص مسرّجية .

وأما أن نعتبر ( أرواح وأشباح ) قصيدة فلم لا يقل صعوبة لأنها ،  
 بالمعنى الشعري ، غير متسلسلة تسلسل الشعر وإنما تقاطعها وقفات وحرار  
 ومشاهد . وهذه « حل ضالة صفتها المسرحية » ، قد حالت دون أن يتجلى  
 « أرواح وأشباح » صفة القصيدة المنسجمة الكاملة . يضاف إلى ذلك أن  
 شخصيات سافو وتاييس وبليثيس قد عكزت جو القصيدة دون أن تمنحها  
 شيئاً لأنها بقيت مجرد أسماء لا شخصية لها وذلك لأن الشاعر لم يمنح أيّاً منها  
 سلوكاً خاصاً أو فكراً مميزاً يختلف به الواحدة عن الأخرى . وقد كانت نتيجة  
 ذلك أن القارئ لا يشخص أيّاً منهن وكأنهن أسماء مجردة . ولقد بقيت أمراً  
 هذا الشعر سنوات دون أن أمها فيه بالأسماء وكأنها جميعاً اسم واحد له صيغ  
 كثيرة .

والظاهر أن علي محمود طه نفسه قد كان شاعراً بأن ما كتب لا يملك من  
 خصائص المسرحية شيئاً ، ولذلك تركها غفلاً فلم يكتب عليها وصفاً وإنما  
 ترك تعيين شكلها للقارئ .

ولا يقل موضوع « أرواح وأشباح » إثارة للحيرة عن شكلها . إن الشاعر  
 يقول ، في المقدمة الشعرية التي بدأ بها القصيدة :

إلى قصيدة الزمن الغابر

سمت رؤسة الشعر بالشاعر

ومن ذلك نتوقع أن يصعد الشاعر بنا « مع ربة شعره » ، إلى « قمة الزمن  
 الغابر » ، ومع أننا لا نعرف ما « قمة الزمن » ، هله إلا أن اللفظ يفري اللحن  
 بأن يحلم بقصيدة تقدم الفلسفة العالية بصيغة شعرية . غير أننا سرعان ما نغيب  
 فإذا نجد في قمة الزمن هله ؟ لا شيء أكثر من حوار عن الفرقة الجنسية  
 وصلتها بالشعر .



ولا بد لنا ، قبل أن تلخص موضوع « أرواح وأشباح » من أن نعين زمن أحداثها . وسوف نجدنا بإزاء مشكلة ثالثة . فمتى تقع هذه المحلوات وأين ؟ وسببنا أن نكتشف أنها لا تقع في زمن الحياة الإنسانية ، لا ولا بعد الموت . وإذاً متى ؟ وهل يعرف الفن زمناً آخر غير الحياة والموت يمكن أن تقع فيه أحداث مسرحية ؟ وهنا موضع العجب والتناقض . فإن هذا الحوار يجري قبل المولد وقبل الحياة الإنسانية ، لا في جنة آدم وحواء وإنما في مكان آخر يسميه الشاعر « ما قبل البعث » أو « ما قبل الميلاد » وإن لم يستعمل له هذا النص الصريح . وذلك زمان لا يستطيع نحن أن بدركه فلا الأدباء المعرفون ولا الخيالات ولا العقل . وإذاً فما هذا الزمان وما تاريخه ؟ إن من الأدباء المحدثين في أوروبا من يتناول فكرة الزمان ويصنع منها مسرحيات ممتعة ، مثل الكاتب الإنكليزي القدير ج. ب. بريستلي J.B. Priestley الذي كتب مسرحية مثيرة عنوانها « لقد كنت هنا من قبل » I have been here before ولكن : قبل « عتده لا ترفع عن زمان الإنسانية في هذه الأرض وإنما تحلول أن نصوغ هذا الزمان في شكل جديد مثير يشخص فكرة تكرار الحياة مئات المرات ، كلما مات الإنسان بدأ عمره من جديد وتستمر الدورة ما شاء الله . ومن تكرار هذه الحيلوات يتألف تاريخ البشرية . وأما أن يصف علي محمود طه ما سماه « وجوداً حوى الروح قبل الوجود » فإنه أمر لا يقبله العقل .

يضاف إلى ذلك أن المؤلف لم يتمسك بمفهوم واحد ثابت لفكرة « ما قبل البعث » بحيث يرتاح الفن إلى شيء يثبت عليه . ولم يجعل مرور الإنسان بفترة « ما قبل » هذه نوعاً من الزمن وقع في « ما قبل » هذا الوجود فعلاً ، وإنما جعل أشخاصه وهم يعيشون في « ما قبل » يتذكرون ما سوف يقع لهم بعده في هذا الوجود . وذلك متناقض « فكيف » يذكر « الإنسان اليوم ما لم يقع له بعد في ثاباً القند ؟ كيف يظل أن نسمع الشاعر « قبل أن يولد إنساناً » يقول :

وكانت حياتي محض اتباع      فصاروا طرائف من فنها  
 وكان شبابي صمت القفار      ورجع الموانف من جنها  
 فعادت ليالي الصبا والموى      أرق المقاطع في لحنها  
 وأفرغت بؤسي في حضنها      وأترعت كأس من دنها

ومنى كانت لهذا الشاعر حياة لكي يستطيع أن يذكر أحداثها ؟ أولا يمشي  
 في زمن ما قبل البعث ؟

وفي إمكاننا أن نلتبس تخريجين بيدين لهذا الإشكال كما يلي :

١ - لعل "علي محمود طه من المعجبين بنظرية د"ن J. W. Dunne في الزمن"<sup>(١)</sup>، وهي نظرية تجعل الزمن، بماضيه وحاضره، موجوداً قائماً كل لحظة بحيث نستطيع أن نرى المستقبل كلها أرهفت حواسنا كما يقع لنا في الأحلام أحياناً. ومن ثم فإن أشخاص «أرواح وأشباح» يعيشون في حاضر ما قبل البعث ويطلقون على المستقبل كما أطلقت الفتاة كمي كونوي Key Conway في مسرحية بريستلي «الزمن وآل كونوي»، وقد يزيد هذه الإمكانية أهم أرواح وليسوا بشراً، وللروح رهاقة خاصة تميزها<sup>(٢)</sup>.

٢ - لعل الشاعر هنا لا يتحدث عن نفسه « وإنما عن كل شاعر ، معتبراً تجارب سواء من الشعراء تجاربه هو لا فرق بينها . ومن ثم فإن حديثه عن الماضي على الأرض يخرج على ذلك .

(١) لتصيل النظرية في كتابه المعروف « تجربة على الزمن »

An Experiment with Time

(٢) يراجع حول ذلك مقال « الأبعاد الأربعة في الأدب » وقد نشرته مجلة الكتاب بالانتارة  
 صيف عام ١٩٥٠ .

والرأي الثاني من هذين أقرب إلى المقبول ، من وجهة نظر واحدة ، هي أننا ، في الحق ، لا نستطيع أن نفترض أن علي محمود طه يعرف نظرية «د» في الزمن ، فهو فيما نعلم لا يقرأ من الإنكليزية إلا اليسير ، وهذا كتاب حال يعد شيئاً بين العلم والفلسفة ، فضلاً عن أن من يقرأه لا يمكن أن يسكت عنه فلا يشير إليه فيما يكتب لأنه من أروع الكتب التي أبدعها عصرنا وقد أحدث في الأدب الإنكليزي أثراً عميقاً نلمسها في إنتاج هـ. ج. ويلز وألكسندر هكسلي وبريستلي وسواهم ، فلا يمكن أن يكون علي محمود طه قد عرفه دون أن يشير إليه في كتابه وأحاديثه ، وبخاصة في المقدمة الثرية التي أثبتتها في صدر «أرواح وأشباح» ولو كان قرأ هذا الكتاب لألمه حواراً أعمق من الحوار الحالي ولخلق من فكرة الزمن معاني أخرى .

وإذن فلا يمكن لنا أن نفرض مشكلة الزمن في «أرواح وأشباح» وفق نظرية «د» ، ومن ثم فلا يبقى إلا الرأي الثاني الذي يخضع من قبولنا له على ما نرى أن هذا الشاعر يتحدث عن ماضٍ فعلي وقع له وتجارب لا يحسن إنسان أن يتصلها من سواه كما في قوله :

أأبني حواء وهي التي عرفت الحسنان بها والرضى

ومهما يكن فلا بد لنا من أن نتخل عن التقطع برأي نهائي في مشكلة الزمن في المسرحية ، وربما نمتلك أدلة من حياة الشاعر .

ومن المشاكل الفكرية المتصلة بمشكلة الزمن مشكلة كيانه هذه الشخصيات التي تتحرك في عالم المثل فإن السؤال الذي يلح على ذهن القارئ هو هذا : هل المفروض أن هؤلاء الناس ذوو أجسام ؟ ألم حيون وشفاة وأذرع وأرجل مثل البشر ؟ والمؤلف يترك هذا السؤال حائراً ، لا بل إنه يترك القارئ بما يضمه حوله من تفاصيل . ففي افتتاحية المسرحية نسج وصف الشاعر وهرمس :

أهلاً طيناً فما سلمنا ولا صانع الناظر الناظر

ولئن فلان لما « ناظرين » أي « عيين » وللأرواح الأخرى نواظر كذلك.

وهذا مناقض تمام المناقضة لما نرى من أن الشاعر لا يكتب جسداً  
محسوساً إلا في ختام المسرحية وهذا هو النص الثوري : بهم الشاعر بالظهور  
فيحس أن له جسداً وأنه لم يعد روحاً مجرداً وهذه كلمات الشاعر :

محدثي ما أحب اللقاء

لقد حال جسي دون اللقاء

وكتبتُ تخلصت من طيفه

فلقته حولي يد في الخفضاء

ومن ثم فلان هناك شيئاً من الاضطراب في هنا ، وقد زاده ما نرى من أن  
الثقاف الذي رسم الغلاف والصور الداخلية قد جعل هذه الأرواح ذات أجسام ،  
( وهي أجسام شهوانية قبيحة نطنتها أساعت إلى المسرحية إساعة كبيرة ) (١).

غير أن ثمة مشكلة ثانية تتعلق بموضوع الأجسام هنا ، فإن المؤلف قد  
منح للشاعر في خاتمة المسرحية جسم رجل كامل ناضج ، فكيف يتفق هذا  
مع حقيقة مولد الرجل طفلاً ضعيفاً لا ذهن له ؟ وإذا كان الإنسان يوجد  
مكتملاً في مكان ما قبل مولده فما العمر الذي يكون له إذ ذاك ؟ وما قياس  
الزمن في تلك المرحلة ؟ كل ذلك قد أدخل الضعف حل فكرة المسرحية ، وإن  
كان لم يقتصر من جهلها الشعري وجمال موسيقاها .

---

(١) هو السيد الثقاف عبد سليم فوق الذي أبدع في رسمه لصور الطبعة الثالثة من ( الملاح الكاف ) .

ولا نلته وقد في صور ( أرواح ولباح ) .

والواقع الذي لا بد لنا من أن ننتهي إليه أن فكرة الزمن لم تخطر على ذهن علي محمود طه وهو يكتب «أرواح وأشباح» ولذلك وقع التناقض . فالمسرحية ، وإن كان موضوعها الزمن ، لم تتحدث عن الزمن ، وإنما تناولت الفريضة الجنسية والمرأة والرجل ، وذلك قصص يؤخذ عليها .

### موضوع المسرحية وحوارها

ملخص المسرحية أن يمت الشاعر إلى عالم الأرض يخرب فيحمله هرميس لينزل به إلى الأرض ، فيمران في طريقهما بثلاث «حوريات» هن سافو وثايس وبلبتيس . وتغضب الحوريات لأن الشاعر لا يسلم عليهن ويضرب الغضب إلى حوار بينهن عن الشاعر وموقفه من المرأة ، وتكون بلبتيس حاقلة على الرجال ، فاعية إلى طردهن من حياة المرأة . ثم يعود هرميس «بعد أن ودع الشاعر على حدود الأرض» فيتحدث إلى الحوريات ويدافع عن الشاعر ، ويوضح بعد قليل أن الشاعر يسمع هذا الحديث ، وعندما يحاول أن يظهر ويقترب يمس أنه قد أصبح له جسد ، وعندما يحاول أن يفحص جسمه في إعجاب ، ويدعو من ذلك أنهن على وشك أن يمتن إلى الأرض مع الشاعر .

هذه كل أحداث المسرحية ، فهل هي أحداث على الإطلاق ؟ أم هل تراها مجرد حوار ؟ على أن احتيارنا لها حواراً لا يرفعها لأن هذا «الحوار» يكاد يخلو من الموضوع . فهو لا يدور حول الشعر بدليل أن النظرة إلى الشاعر فيه إنما هي من ناحية صفة بالمرأة لا من ناحية صفة بالشعر كما يبدو من هذا المقاطع :

بهنيك أنت فلا تكسري      صفات أثرتك الشاحده  
تخلت شتى جومٍ وكم      تجسدت في صور هائده

أرى الكلّ في امرأة واحدة	نعم أنتِ منّ نعم ما أرى
وها أنتِ أيها الخالدة	لقد نيت فيك أرواحهن
فأصبحت لحماً يثير النداء	لقد كنت وحي رخام يصاغ
سوى دمية صوّرت من نقاء	وكنت في سافجاً لا أرى
يعيش بأعلامه في السماء	أنيل الثرى قلبي حابر
وأصبحت شيئاً ككل النساء	فأصبحت شيئاً ككل الرجال
وصورة حُسن عزيز المنال	وكنت أميرة هللي النمل
أحبك الفنّ لا للجمال	وكتب نموذج فنّ الجمال
كأنك معنى وراء الخيال	أرى فيك ما لا تعدّ التهي
وجردتُ أني تشهّي الرجال	فجردتني رجلاً أشتهي

ويختم ثورته قاتلاً :

فيالك أقصى تشبههما . وبالي من أضواء نرق  
وتكمن وراء هذا الموضوع فكرتان تبسطهما فيما يلي :

١ - نستخلص من طبيعة المحاورات ومضمونها أن علي محمود طه يزدرى  
الفرقة الجنسية ، وهذا الازدراء هو الذي يجعله يسمي « المرأة بالحياة الخالدة  
والخاطلة . ولا بد لنا « عند هذا ، من الإشارة إلى أن فكرة « الخطيئة » التي  
تلتصق بالمرأة ليست فكرة إسلامية وإنما هي فكرة مسيحية ، حيث الكنيسة  
الكاثوليكية تعتبر المرأة قرينة الخطيئة بسبب إغوائها الأول لآدم بأن يأكل من  
شجرة المعرفة . والمعروف أن الرهينة لا تجتمع مع الزواج ، بسبب النظرة

الحرية للفريزة الجنسية . وهذا مخالف تمام المخالفة لموقف الدين الإسلامي الذي يقر غريزة الجنس وينظر إليها نظرة إنسانية تضي عليها قداسة بسبب ما ينتهي إليه الزواج من إقلمة المحبة والتعلون وصلات الفكر والروح بين الرجل والمرأة وبما يؤدي إليه من تكوين الأسرة وبناء المجتمع النظيف . ومهما يكن فإن نظرة علي محمود طه ، في هذه المسرحية، نظرة مسيحية ، والظاهر أنه أخذها عن أدباء الغرب الذين قرأهم .

٢ - يؤمن علي محمود طه بأن الفن عالم ظاهر يطلخه الوقوع في أحابيل الفريزة الجنسية ويبدو هذا المعنى في مواضع كثيرة من المسرحية كما في قوله من « الفنان الأول » :

هناك أول قلب حفا	وأول صوت شدا بالنغم
وأول أتململة صرّرت	ونحطت على اللوح قبل القلم
فما لك حواء أغويته	وأعقبته حشرات القنم
لقد كان راحيك المجسى	فأصبح راحيك المتهم
ولولاك ما خرفست عينه	ولا شام بارقة فاجتم
وعاش كما كان أبلاؤه	يغني النجوم ويرعى الغنم <sup>(١)</sup>

ومن هذا يبدو أن إغواء حواء ( أو الفريزة ) ينقب الفنان « حشرات النتم » بكل ما في هذه الكلمة من قوة ، وأن الفنان للنجوم (رمز السماء) يتعارض مع هذه الفريزة . والمسرحية كلها قائمة على ازدراء الشاعر للجنس ، ومن ثم يؤدي استسلامه له إلى النتم وحشراته .

وبما يؤدي هذه الفكرة أن الشاعر كتب في مقدمته الشربة للمسرحية يقول :

(١) أدراج وأهليج ص ٩٠ .

« ووجدت نفسي في طريق أفلاطون ومثله العليا ، خضعت في هذا البحر حراً طليفاً لا تقيدني بيعة أو عقيدة ولا يحد حريتي حذر أو اتهام » يريد بذلك ما نرى في شخصية الشاعر من ضيق بالفرقة وتطلع إلى « السماء » والاتاق الروح . وعلى الأساس الأفلاطوني وحده ينبغي أن تقرأ أمثال هذه الأبيات :

وكنت أميرة هلي الشمس      وصورة حن عزيز المنال  
وكنت نموذج فن الجمال      أجلك الفن لا للجمال  
أرى فيك ما لا تحد التهي      كأنك معنى وراء الخيال (١)

فالقديمة والنموذج ليسا أكثر من مرادفات شعرية لكلمة « مثال » التي هي مفرد المثل الأفلاطونية .

### جنس المرأة في « أرواح وأشباح »

ينبغي لنا أن نلاحظ أن هذه القصيدة المرحية لا تعرض موقفاً واحداً من جنس المرأة ، وإنما تقدم مجموعة من المواقف تبرز بينها ثلاثة مواقف : أما القسم الأول من القصيدة فيضجر بالخط على المرأة ، ويحيي ذلك على لسان « المثال » الذي يراها ( حبة خالدة ) لا يزول مكروها ولا إغواؤها . وقد جردتها من أن تكون لها شخصية فردية لأن النساء في رأيه متشابهات جميعاً لا فرق بين الواحدة والأخرى منهن :

نعم أنتِ هنّ ، نعم ما أرى ؟

أرى الكلّ في امرأة واحدة (٢)

(١) أرواح وأشباح ص ٣٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٩ .



وهذا المثال يلقي على غريزة الجنس خلال شذوثة قصبيّة قصيدته « الحية  
الغائلة » سوداء مفعمة بالكراهية والسباب .

ويكون القسم التالي من المسرحية ردّاً نسبياً على هذه الآراء تقدمه  
الحجريات الثلاث . وتشير بلتييس الثائرة المعصية إلى الإلهام الذي تمنحه المرأة ،  
بجها وأشواقها إلى الرجل الفنان :

ألم يبقس النور من فجرها ؟      ألم يشرق الفنّ من سحرها ؟  
شفت غلة الفنّ حتى ارتوى      وإن دنس الفنّ من طهرها (١)

ولكن الرأي الأقوى الذي تطعن به بلتييس لا يعني إلا في آخر ريت  
من حديثها حين تُعلن في عمق رائع أن جمال الجسد الذي تملكه المرأة ليس إلا  
جانباً ظاهرياً من جمال أعمق يكمن في عواطفها . فإذا تعمّ الرجل بجمال  
الجسد ، فإن ذلك لا يعني أنه تنوّق أبعاد المرأة كلها لأن هناك القلب العميق  
الواسع المجهول ذا الأسرار والخفايا ، وفي هذا القلب يكمن جمالها الأعظم :

لقد قرّيت جسداً عارياً      وقلباً يضمن بأسراره (٢)

والوصول إلى هذا الكثر أصعب بكثير من الوصول إلى الجمال المادي  
الظاهر .

ومضمون هذا الكلام أن المرأة ليست جسداً وحسب وإنما أبعادها العظمى  
في روحها ، فإذا أحبها الرجل فلا يكفّ بجسدها وليبحث عن الأحصاق .

وفي القسم الأخير من المسرحية يبرز موقف ثالث من جنس المرأة هو

(١) أرواح وأشباح ص ٢٢ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٥ .

موقف الشاعر . وهذا الموقف يستند إلى حاجة الرجل إلى حنان المرأة وفهمها وصدقها ، فإن هذه الحاجة التي يحسها الشاعر المثالي ، تخفف من حبه إحساسه بدقاة الفرقة الجنسية وقبحها . وكأن إحساسه بالضرورة يقدره على تجميلها وإسباغ ألوان الرضا عليها .

### شخصيات المسرحية

بما نأخذ على علي محمود طه أنه أبرز في ( أرواح وأشباح ) شخصيات أوربية غريبة عن النظم العربي ، ناية الأسماء في بحور شعرنا ، فلا هي تملك وجوداً في خيال قرائنا العرب ، ولا أسمائها الساكنة الأواخر ( وأحياناً الأوائل مثل بليزيس ) تجد مكاناً في أوزان شعرنا .

وأما غربة هذه الشخصيات في ثقافة القارئ العربي العامة فلها قد أفقدتها القدرة على الاستثارة والإعجاب ، وبذلك سلبت المسرحية شيئاً من كثافة جوها وقوة معناها ومغزى حوارها . ولبت الشاعر اختيار شخصيات غريبة مثل ليلى العلمرية وعنان جارية إلناطقي وولادة بنت المستكفي وسواهن من المحبات والشاعرات العربيات ذوات الثقافة والتوق المزهف والجمال . فلو كان فعل ذلك لأغنى المسرحية بخلفية من المعلومات يملكها القارئ العربي بجاهزة في ذهنه وروحه فضلاً عما كان ذلك يفتح من أبواب واسعة لإغناء أدبنا العربي المعاصر بالروح الخصبة للفرقة التي عاشت فيها شخصيات الحب النسوية العربية التي ترددت أسمائها في صفحات تاريخنا . وأما شخصيات ( سافو ) و ( تاييس ) و ( بليزيس ) فهي مجموعها شخصيات ميتة بالنسبة للقارئ العربي ولم يزد وجودها على إضمار موسيقى الشعر فلا أوضح التصنع في قوله :

صفي لي بليزيس ههنا الأمل

وماذا ابتعثت له من حيل ؟

## جريك آخر بلينيس قسراً ؟

ولقد نبه الدكتور محمد مندور ، في نقده المبكر المنشور في كتابه « في الميزان الجديد » إلى أن علي محمود طه قد خالف الواقع التاريخي لهذه الأسماء في نص المسرحية ، مع أنه قدمها نقرأ كما يعرفها الناس ، قال : « ومن عجب أن تبحث عن شيء من تلك الدلالة في أقوال من فلا نجد شيئاً وتلاحقك الصور التاريخية التي تعرف عنهم وأنت تقرأ فتتلف عليك إحساسك وتثير بك الغيظ » .  
والناقد حل حتى في تعليقه « ونحن نقره عليه ، ( وإن كنا نود لو لزم الموضوعية ونحاشي التطبيق الساخر واللوم الحاد ) . ولقد كان علي مؤلفاً وأرواح وأشباح » أن يحرض من ضياع الإطار التاريخي يمنع هذه الشخصيات وجوداً مسرحياً مستقلاً يصورها في جو المسرحية ويعطيها أبعاداً نفسية جديدة مبعثها الحركة والحياة والأحداث والحوار . وبذلك تصبح تاييس شخصاً في مسرحية علي محمود طه فكان واقعها التاريخي لم يكن ، وإنما ولدت من جديد في كتابه غير أنه لم يفعل ذلك وبقيت هذه الشخصيات بلا حياة فلا واقعها التاريخي ينهض في ذهن القارئ العربي فيبقى الضياء عليها « ولا هي تخلق لنفسها تاريخاً جديداً يملأها وحديتها وحركتها على المسرح . وإنما بقيت أمامنا أسماء لا ينهض لها حرق .

وما ينبغي أن يؤخذ علي المؤلف في باب « الشخصيات » أن شخصية « الشاعر » كانت بلا هوية ولا جنسية ، ولعل أنفسنا كانت تنهض إلى أن يكون لهذا الشاعر شيء من صفات العربي . ولكن حذر المؤلف أن إطار المسرحية كله غير عربي فإذا سكتنا على ذلك حتى علينا السكوت على سواء .

أما الشخصيات النسوية في « أرواح وأشباح » فالظاهر أنها قد رسمت لكي تكون مظنة مع رأي « الخيال » ، فالمرأة جنس لا أفراد له ، لأن الواحدة

منه ليست إلا نسخة مكرورة من كل واحدة أخرى ، والنموذج العام الخارج منه هو نموذج الذمة الجميلة ذات الفراز . فلا نرى علي محمود طه يمنحها كياناً حقيقياً أو بدءاً روحياً أو موهبة فنية . وإنما هي « الحبة الخالدة » . كما نلاحظ أن المرأة قد جعلت في المكان المقابل المعارض للشاعر وكأنها لا تستطيع أن تكون هي نفسها شاعرة . ولقد أبقاها علي محمود طه على هذا المستوى في أجزاء المسرحية جميعاً حتى عندما جاء الشاعر يعبر عن هيامه بها وإثارة لها على كل ما في الوجود ، ذلك أنه بهذا لا يمنحها شخصية ترفعها إلى مستوى الروح والفكر ، وإنما يعطيها الحب الجنسي وحسب . وحسبنا دليلاً على ذلك أنه ، وهو يحبها هذا الحب ، ما زال يمدّها كاذبة لعوباً كثيرة الأخطاء والأغلار الواهية :

لكنيتها استحبّ الحياة      ويصفو الزمان بتبريرها  
وبأغلظني الشك في قولها      فتسكني بمعاذيرها  
وتعصف بي شهوة للجمال      فتغنّني بأساورها  
غفرتُ ❧ كلّ أخطائها      سوى صمتين لتبريرها (١)

وقد جاءت الشخصيات النسوية في المسرحية زائفة بالحقْد والعنف والشهوانية والغباء كما يلاحظ في حديث بلينيس :

لنشرب من دم هذا الفتى      مصفى الرجيق بأكوابنا  
ونجعل من حشرجات الرجال      تحية شامٍ لأصحابنا (٢)

(١) أرواح رائحة من ١٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٨ .

وترد عليها سافر بمقد محائل . أما تاييس التي تقف في وجهيهما قائلة إنها  
 « لا ترى الغدر في الرأي كل الصواب » فإن معارضتها تفقد قيمتها الأخلاقية  
 عندما يتكشف لنا أساسها ، وإذا هي تقصد أن كيد المرأة ينبغي أن يكون أكبر  
 من استعمال هذه الوسائل المباشرة في الانتقام .

وهذا التشابه في الشخصية والرأي بين « المحوريات » يؤيد ما سبق أن قلنا  
 من أن الصفة المسرحية في « أرواح وأشباح » ضيقة ، فكان علي محمود طه  
 هو المتكلم على أئمة شخصياته .

### الشعر والعروض في « أرواح وأشباح »

يصل الشعر في « أرواح وأشباح » إلى ذرى من أعلى ما بلغه علي محمود  
 طه فقد اجتمعت الصور إلى الفكرة إلى جمال التلم وروعة التعبير ، فضلاً عما  
 في هذا الأثر الأدبي من إثقال وتنطق وكأن الشاعر لا يجهد في الصياغة قط .  
 ومن نماذج المقاطع الجميلة قول بليتيس :

أعلمه هنا القنى بالجمال	وأسمه من رقيق الغزل
وأورثه جنة بالرحيق	وأحرمه رشقات القبول
إلى أن تحرق أعصابه	ويصرعه طائف من شبل
وأحضر بعد الردى قبره	هناك على قمة الماويه
وأغرس في قلبه زهرة	من الشرّ راوية ناميه
سقتها سموم شرايه	ورقت بها روحه العائيه
تحفّ إليها قلوب الرجال	وترجع بالشوكة الداميه

ومن جميل الشعر قصيدة « البحر الأسود » ولها دفاع عن الزنوج  
وتعجيد بلحال أجسامهم :

لهم فارهم في أفاصي شدي	وأبينهم في أحالي الكهسوف
وسحر الطبيعة في عريها	إذا هتك الفجر عنها الشفوف
وناي نسم فيه الريح	ويكسب شجر الماء المتسوف
ورقص يمثل قلب الحياة	إذا ما امتخت بقر الدفوف
فترد قهمو بالخفاء	وصيغ بفطرهم واتم
يعيش جديداً بأرواحهم	وإن عاش فيهم بروح القتم
له بأس مانا وإعجاز	إذا اضطربت روحه بالألم
ورقة هاوي في شلوعها	إذا جاش خاطرها بالنغم

ومن الشعر الجميل قوله في وصف الشاعر الأعمى :

إذا ما هوت ورقات الخريف	أحس لها وخزات الننان
وإن سكبت زهرة دمعته	فمن قلبه انحدرت دمعان

ومثل هذا في القصيدة ، كثير .

وقد استعمل الشاعر لقصيدته المرحية هذه وزن المقارب فكان في ذلك  
موفقاً كل التوفيق فإن لهذا البحر سحراً وجلالاً وعمقاً وموسيقية . ونحن  
نخالف بهذا الحكم ملحد الناقد الدكتور محمد مندور الذي قال في دراسته التي  
تناول بها « أرواح وأشباح » إن وزن المرحية « يتنازع مع موضوعها » ، ثم  
أضاف قائلاً : « ومتى كان المقارب من التنى والجلال والفضخامة بل وطول

النفس بحيث يسع لفكرة أفلاطونية ؟ . وذهب أخيراً إلى أن وزن المتقارب « أهزل وأخف وأخف من أن يحتوي فكرة فلسفية . إن فيه ما يترك في النفس فراغاً ويشعرها بأن الموضوع قد ضمر وضاع جلاله »<sup>(١)</sup> .

أما تجاربي الشخصية في النظم الشعري والمطالعة فقد انتهت بي إلى أن هذا « المتقارب » يحتمل الفكر الفلسفي العميق بمعناه المعاصر أكثر مما يحتمله أي وزن آخر من أوزاننا هذا الخفيف ( الوافي ) . وسبب ذلك أن فيه مزيجين عروضيين تميزانه :

١ - أن تفعيلته تنتهي بسبب خفيف ( فعولن ) بحيث يمكن أن تنتهي التفعيلة في أواسط الكلمات فلا تحزقها ولا تؤذيها وإنما تفلتها لتساب طلاقة حرة إلى التفعيلات التالية . وهذه الخاصية تيسر للشاعر أن ينطلق مع الأفكار التأملية في انسياب وتدفق دونما وقفات قاطعة عذبة الوقع ، عالية الغنائية والنبوة كالوقفات التي تتوافر في البحور الوتدية مثل البسيط . وإذا سمح لنا الدكتور منثور أن نحزر ما هو في رأيه البحور ( الحليلة الثنية الطويلة النفس ) قلنا لعله يعتبر الطويل والبسيط صالحين لهذه « الفكرة الأفلاطونية » . فإذا كان ذلك ما يقصد ( وليس من حقنا أن نجزم بأنه يقصد ) فنحن مضطرون إلى مخالفته ثانية ، لأنهما كليهما من البحور الوتدية وبخاصة البسيط<sup>(٢)</sup> . ومن صفات الوتد التي يحسها كل شاعر له حظ من الأذن الشعرية أنه قاس صلد بحيث إذا انتهى في منتصف كلمة شطرها إلى شطرين وهذا يمنع هذين البحرين طبيعة القفز والتقطع وسوى ذلك مما يتعارض تمارضاً محققاً مع الفكر الفلسفي ذي التأملات التي تجمع الموسيقى إلى العمق . فلماذا يصلحان لشعر الحكمة حيث يكون استقلال

(١) في الميزان الجديد . للدكتور محمد منثور ( القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٨ ) ص ٢١ .

(٢) إنما له الطويل جراً وتنبهاً باعتبار « عروضه » فعولن مضاعفان فعولن مضاعفان .

البيت مزية ، لأن الحكمة تختصر الأحداث وتستعمل القطعية في الصياغة وكذلك يصلحان لأفراض أخرى مشابهة .

٢ - إن وزن المتقارب طويل طولاً لا بأس به بالنسبة إلى أغلب محوّر الشعر العربي . وهو في الحق ليس « هزلاً » ولا « نحيفاً » . ذلك أن في الشطر الواحد منه أربع تفعيلات ذات طول متوسط . ومن ثم فهو أطول من الكامل و « السريع » مثلاً . وهذه الخاصية تجعله وزناً بطيئاً الاتسياب ، « جليلاً » الواقع بحيث يصلح للشعر الفلسفي والفكري . ولذلك لا نرى أباه الملاء الممرى خطأ حين يستعمله لقصيدة فكرية تأملية كالتي مطلعها :

حياة عناء ومسوت عنا      فليت يمد حمام دنا

وقد أبدع شوقي في قصيدة من روائع شعره عنوانها « مصابير الأيام » مطلعها :

ألا حبنا صحبة المكث      وأحب بأيامه أحب

وبا حبنا صيصة يمرحون      عنان الحياة عليهم صبي

إلى أن يقول :

مقاعدهم من جناح الزمان      وما علموا خطر المركب

عصافير عند تهجي الدروس      مهاراً عراييد في الملعب

خليلون من تبعات الحياة      على الأم بلقونها والأب

جنون الحداثة من حولهم      تضيق به عصاة الملعب

وربما كان التذليل الحي على هذه السلاسة والمطاوعة للفكر في وزن المتقارب أنه قد ازدهر وكثر استعماله في عصرنا ، بينما كان قليل الورد في شعرنا القديم



— وإن لم يكن نادراً — وسبب ذلك فيما نرى أن الفكر الشرعي المعاصر يمنح  
إلى شيء من التقييد فهو يتطلب وزناً ذا انشغال وبطء ونغم بحيث يقدر أن  
يستوعب هذا الفكر . وللبسب نفسه قلَّ استعمال البحور الوتدية كالطويل  
والبيط ، حتى كادوا يغيّبان عن الدواوين الحديثة .

## البَابُ السَّامِنُ

من السلاح التائه  
إلى شرق وغرب



من الظواهر الغريبة في شعر علي محمود طه أن فيه مستويات روحية وفكرية متباينة يتناوب ظهورها ، فقد يظلب أحدها في قصائد معينة ، ثم يظلب آخر في قصائد أخرى . وتترقق في هذا الشعر معان متضاربة متعارضة تجعل الحكم العام القاطع غير ممكن . مثال ذلك أن القارئ الذي يقرأ من مجموعاته الشعرية أول ما يقرأ « أغنية الرياح الأربع » و « الشوق العائد » و « شرق وغرب » يخرج بانطباع عام مؤداه أن علي محمود طه مرح ضحوك يمشي بحواسه على العموم . ونحن نسمي نظرة هذا القارئ « انطباعاً » لأن الانطباع يعني الصورة العاجلة التي تأتي بها القراءة السريعة والنظرة العامة . ومن ثم فلها تختلف عن « الرأي » الذي هو حصيلة التأمل والدراسة والمراجعة ، وهذا الانطباع الذي يخرج به القارئ لا يصدق في الواقع إلا على عدد معين من القصائد ( وإليه استند الدكتور محمد مندور حين حكم بأن علي محمود طه شاعر أبيقوري ، وأنه بعيد عن الروحانية كل البعد ) وأما حين يتحول القارئ إلى دارس ، فيعطيل النظر ، ويقتبس الحكم العلمي الكامل مستقصى الجزئيات ، فإنه لا بد أن يختص إلى أن أحسن قصائد الشاعر الحسبة لا تكاد تخلو من غفيرة روحية ، أو فكرية . فإذا غطت تماماً ، لم تخلُ من أن يكون وراعها تطيل يبرر شلوذها الظاهر .

ومهما يكن من أمر الأسباب البعيدة للخلود ، والمبررات التي تضرب عميقاً في نفسية الشاعر ، فإن المنهج العلمي في الدراسة يقتضي أن نقرر أن في مجموعات علي محمود طه الأخيرة ، مسحة حسية ظاهرة خلت منها المجموعة الشعرية الأولى ، والملاح الثالث . فلقد زخرت هذه بالفتنات الروحية ، والمثل العليا ، وتقديس الجمال المجرد وظهارة الحس والنفس ، بينما أقبل الشاعر في مجموعات التالية إقبالاً ملحوظاً على وصف المشاهد الحسية ، واجتهد - إلى درجة معينة - من عوالمه الأفلاطونية الجمالية الأولى .

وقبل أن ندخل في دراسة أسباب هذه الثقل النفسية والشعرية نود أن نشخص مظاهر التطور من المجموعة الأولى ، والملاح الثالث ، إلى المجموعة الأخيرة ، شرق وغرب ، وسندرجها في الفقرات المعنونة التالية ، راجين أن يذكّر القارئ خلال ذلك أن هذه المظاهر عامة وليست مطلقة ، لأنها لا تنطبق على الكل ، وإنما تبرز في غير قليل من القصائد بوضوح قد ينسى قراءها ماحولها من ملامح روحية أكيدة لا يصح أن يتخطاها ذهن الدارس . ذلك أن الروحانية هي الأصل في اتجاهات علي محمود طه ، مهما حاول أن يفرق شعره في الحسيات والماديات للنفيلة . وتلك صفته الكبرى .

## ١ - من الحب إلى الفراق

في الملاح الثالث، عرفنا علي محمود طه عاشقاً والماء، مفرقاً في حب متعطش ينضج حرارة وأصاله ، بحيث أبدع القصائد العاطفية المبتكرة ، والمعاني الخصبة الحية . ومن سياق تلك القصائد أدركنا أن الشاعر قد نظم قصائده بعد انصرام ذلك الحب والفراق الحبيبين، ولذلك كان الشاعر كثيراً يقطر الدمع من كلماته :

حينما ظفني السوادي مساء      كان طيف في الدجى مجلس قومي

في يديه زهرة قطر ماء      عرفت حني بها أدمع قلبي

ولكن هذه الزهرة الدافقة المخلصة قد طويت مع مجموعته الشعرية ، الملاح  
الثالث : تقريباً ، وسرعان ما اختفى العاشق الكئيب الظلمآن وانضخت ضراوته  
الحارة وعواطفه المشتعلة وحل محله شاعر متفرج يقف في ميدان ( سان ماركو )  
بالبندقية ينظر إلى الزحام ثم يقنع بصحة عابري السبيل<sup>(١)</sup> ، وقد نتاح له  
رفيقة عابرة يقضي معها ساعات أو أياماً ثم ينساها في قصيدة ينظمها مثل  
( الجنود ) أو ( تاييس الجديدة ) أو ( حمرة نهر الرين ) . ومن هذه  
القصائد يبدو أن الشاعر معجب كل الإعجاب بمشاهد الحب العاني المتبدل مما  
يرى في ليالي المهرجانات في الغرب حيث يباح كل شيء .

وهكذا هبطت عواطف الشاعر من مرتبة العاشق الأصيل إلى مرتبة المتفرج  
اللامعي الذي يبحث عن التسلية العابرة ومتمتع بالنظر وللنشوة الحسية . وكان  
طبيعياً ، مع هذه القفلة ، أن تتحول بؤرة عواطفه من الجانب العميق الذي  
يضع الحب على مستوى الحياة قسماً ، إلى الجانب الحسي السطحي . وإذا  
كانت العاطفة في الملاح الثالث ، تنطب على القصائد ، فإن النزول العابت  
والوصف هما اللذان يتلبان على القصائد العاطفية في المجموعات التالية ، وكأما  
جبي . بهما الترميز عن شحنة المشاعر الضرورية للقصيدة . وهذا نموذج من  
شعره المتفرج ، المختزل :

قلت والليل بأعقاب النهار      أنك الليلة في لحن وجسام  
ما على مغربي أهل وفار      إن أداراها هنا كأس مسدام

---

(١) إدراج كتاب بل بسود طه ، لرواح ، شرفة ، ص ٥٦ - ٦٧ وفيها وصف زيارته  
لجنة البعثة .

آه حالتيها كخديك تقييه

واسقنيها أنت يا أندلسيه<sup>(١)</sup>

وتتجلى خلية الحوار على هذا الشعر في قوله :

قالت اشرب قلت لبيك اشربي      ملء كأسين فلنا ظمآن

خمرة رومية أو بابلية

اسقنيها أنت يا أندلسيه

حضت بي وبناعا في يدي      تدفع الكأس ياغراء وحجب

أي قيثارة شجي غرد      خطه ينطق عن أسرار قلبي

قلت طفل من قديم الأبد      يمزج الألحان من خمر وحب

ملء كأس في يديه ذهبيه

فاسقنيها أنت يا أندلسيه

إن العاطفة في هذا المشهد تقوم على الحوار العابر والوصف من قطعة خارج  
المنظر ، فليس هو حباً وإنما هو مشهد حسي يجتمع فيه مغتربان يلتقيان ساعة  
أو ساعات وها يطلمان أحدهما سيفترقان إلى غير رجعة فليس في القصيدة عاطفة  
وإنما فيها نشوة حمية عارضة .

ونحن حريون بأن نلاحظ أن القرح في هذا الشعر الغزلي ليس حقيقياً ،  
فهو لا يمتد ولا يشمل أحماق النفس فيضيئها ويمتصها الإيمان والتفاؤل وإنما  
هو رضى بالواقع ومرح سطحي عابر ، يشبه السكر الحسية التي سرعان

---

(١) ديوان شرق وغرب ص ٥٥

ما يفين منها المتشي ، وأين هنا من ذلك القرح النافر الذي يستغرق كيان  
الشاعر كله ويهزه مما نجد في قصيدة مثل التالية من قصائد « الملاح الثالث » وفيها  
بصف لحظة اللقاء وصفاً رائعاً :

حتى إذا هتفت بمقدمك المني  
وأصغت أسترعي انتباهة حاسر  
ومررى النجم من الخمائل والرؤى  
نشوان يعبق من سنائك العاطس  
وتزعم السوادي بلبل مائه  
وتلت حمائه فشيء الصافس  
وأطلت الأزهار من ورقاتها  
حبرى تعجب الريح الباكس  
وجرى شعاع اليدر حولك راقصاً  
طرباً على الموج التغير الزاهس  
وتجلت الدنيا كأبهج ما رأت  
عين وصورها خيال الشاعر  
ومضت تكلبني الظنسون فأنفي  
مغمماً دقائق لبسي التأسر  
أنهلت بالبسات تملأ خاطري  
سحراً وأملأ من جمالك ناظري<sup>(١)</sup>

---

(١) الملاح الثالث ص ١٥٢ .



## ٢ - من الصومعة إلى الشرفة الحمراء

في هذا القسم من الفصل نتناول انتقال علي محمود طه من الروحانية والأخلاقية العالية التي تتجلى في مجموعته « الملاح التائه » إلى مظهر الانفاس في الأهرام والفن الذي يلوح على بعض مجموعاته التالية .

أما الصومعة فنحن نرسم بها إلى الموقف المثالي الذي وقفه الشاعر من ( الحسن ) أو ( الجمال ) في « الملاح التائه » . فقد كانت له نظرة مثالية إلى الحب جعلته ( يرتل ) له ( الآيات ) كما يدل قوله :

ياكمية لخيالاتي وصومعة  
رتلت في ظلها لحن آياتي  
لحب أول أشعار هفت بها  
ولجمال بها أولى رسالاتي<sup>(١)</sup>

إن الحسن هنا يبعد وترتل له الآيات في صومعة أو كعبة ، وذلك لأنه كان — في هذه المرحلة من حياة شاعرنا — يرمز إلى الطهر والجمال والكمال ، وفي ظل هذا الرمز يكون ترتيل الآيات . فأين هذه النظرة من نظرة الشاعر إلى الحسن في المجموعة التالية ؟ وقد أقامه الشاعر عارياً وراء « شرفة حمراء » ، في حشد تحيط به قريب ، ويشتمل بالقوله الحسي :

فردي الشرفة الحمراء    دون المخذع الأمسي  
وصوني الحسن من نور    هذا العاشق المضى

(١) الملاح التائه ص ١٢٢ .

غداة أن يظن لنا      س في غمرك الظنا  
فكسّم ألقست من ليل      وكم من قمر جنا<sup>(١)</sup>

ومن الصومعة نبت المثل العليا التي كان « الملاح الثالث » يؤمن بها ويعلمب  
بسيبها كما تقرأ في مطولة « الله والشاعر » :

يا رب ما أشقيني في الوجود      إلا بقلبي ليته لم يكن  
في المثل الأعلى وحب الخلود      حمكته الحب الذي لم يهن  
خطفته قلباً رقيق الشغاف      يوم بالنور ويهوى الجمال  
حلت له النجوى ولذّ الطواف      بطلم الحسن ودنيا الخيال<sup>(٢)</sup>

ولا ينبغي لنا أن نغفل عن الألفاظ « المثل الأعلى » ، الخلود ، النور ،  
الجمال ، النجوى ، الطواف ، الحسن ، الخيال . فهي كلها تشخص معالم  
الروحانية التي تفتن بمثابة علي عمود طه في هذه المرحلة . وقد كانت هذه  
الروحانية العالية سبب الخيبات في حياته لأنه كان يتوقع أن يكون الناس أرفع  
وأظهر مما هم عليه ، فكان إذا لمس واقمهم انفجر في شعر حزين ثائر يشتعل  
السخط فيه ، كما في هذه الأقطار التي يخاطب بها قلبه :

هم علم في فيه يمضي      مسترقاً في الحماة الدنيا  
زلوا حرارة هذه الأرض      وحلت أنت القصة العليا  
عباد أوهام وما جلدوا      إلا حشر منى وغايات

(١) ليل الملاح الثالث من ١٢ .

(٢) ليل الملاح الثالث من ٩٢ .

ومناك ليس يحتملها الأبد حنينا وراء اللانهايات (١)

وقد كان في هذه المرحلة بريء النفس طاهر الفكر بحيث يحس هذا في كل بيت من ديوانه ، لا بل إنه كان ينظر من البث إلى درجة أن مغنية دعت دحوة صريحة إلى اللهو فرفض معتزلاً بهذا الاعتذار المرفف :

قلت : حبي من الريح شفاء ولعيني زهره الماح  
نحن طير النخيل والحسن روض كلنا فيه بلبل صداح (٢)

ومضمون هذا الجواب أنه يكفي بالشلوى ويتمنى عن الوقوع في التجربة لأن نفسه الطاهرة المفرقة في حلم الجمال والشر والحب الصافي تأبى أن تدنس . وقد عبر عن هذا المعنى تعبيراً صريحاً في قصيدته « ميلاد شاهر » حين قال :

أدخلوا الآن أيها المحسنون  
جئة كتصمو بهما توعدونا  
اجعلوها من البائع زونا  
واملاؤوها من الجمال فتونا  
املاؤوها فنياً وليس فتونا  
لا تثيروا بها الموى والمجونا (٣)

(١) الملاح الثالث ص ٥٢ .

(٢) المصدر السابق ص ٤٠ .

(٣) المصدر السابق ص ١٩ .

وفيها يقرن رسالة الشاعر برسالة الأخلاقي، جاعلاً وظيفته أن يشبع الفن لا الفنون، محذراً من الموى والمجون : وهذا ينسجم مع ما سبق أن أشرنا إليه من طهارة نفسه في هذه المرحلة وتعاليه عن التبذل والمجون .

كل هذه النماذج التي اقتصفتها تمثل مرحلة الصومعة فلتنظر الآن في نماذج تمثل مرحلة الشرفة الحمراء لتبين فداحة النقلة . فهي قصيدة « حانة الشعراء » يرمز الشاعر بالحانة إلى عالم الشعر ، وهو رمز بعيد عن الروحانية ، لأن الحانة فيها ذات معنى حقيقي ، فهي إحدى الحانات البتلة المعاصرة . وفي هذه القصيدة يرسم للشعراء صورة غليظة متبلة فيقول وهو يصفهم في الحانة :

والملهيات إلى جوانبهم      يكثرن من غمز وإغواء  
يعجبين من فعل الشراب بهم      ويلدن من سأم لإغواء<sup>(١)</sup>

ألم يفقد عالم الشاعر جماله وإيمانه وترفعه وعمقه ؟ إنه موصوف هنا بكل ما هو عرضي لا تأثير له في الشعر والشاعرية فضلاً عما تنفخ به الصورة من تبجح وتبذل حيث نجد « شعراء » إلى جانبهم ملهيات - ويأمن ملهيات - يلدن من السأم بالإغواء . أوليس هنا عالماً سطحياً مبتذلاً ؟

ويعني علي محمود طه يصف « الشاعر » في هذه الحانة غير الشعرية :

غليونسه يشرف الأقفا      ويكاد يحرق قبة القفا  
أسمى يمرر حوله ورقا      فكانه في وسط معترك  
لذا أناء وحيه انطلقا      يجري اليراع بكف مرتبك  
ويقول شعراً كيفاً انطقا      يخري فوات التكل بالضحك

(١) ديوان زهر وعمر من ١٦ .

ومها يكن من أمر الجلو والأوصاف في هذه القصيدة فإن الجانب الشعري فيها ضعيف ، والماعظة باردة ، والنغم مصطنع ، واللغة متكلفة . والمرء لا يملك إلا أن يوازنها بقصيدة « غرقة الشاعر » في مرحلة « الصومعة » حيث يحف بالشاعر جو روحاني بديع الجمال يصله بأعناق قلب الحياة الكبرى ، وهي القصيدة التي نقرأ فيها أن ( الشاعر ) معنى معارض للمجون . وهذا عكس ما تنتهي إليه قصيدة حانة الشراء التي تنص بالأهواء والإغراء .

وما تكاد الشاعر يتقل إلى مرحلة « الشرقة الحمراء » حتى تثلل الإحساس بمرور الزمن إلى قصائده ، بما صاحب ذلك من رغبة في الاستمتاع وانتهاج اللذة قبل ضياع الفرصة . وذلك معنى يرتبط ، كما يتنا في موضع آخر ، بضعف عاطفة الحب واتجاه الشاعر نحو الحسية . قال في قصيدته « حلم ليلة » :

فوليتني فليس في العنصر  
سوى ليالي النورم والشمس  
لني وأبت النسيم في الإثـر  
تطلق كضياء طائر الفجر  
فقربي الكأس واسكبي خمري<sup>(١)</sup>

### ٣ - من الدين إلى الوثنية

إلى جانب الحب الحقيقي والاتجاه الخلفي نجد في « الملاح التاه » شاعراً مؤمناً بالله والنبوة والقيم الروحية المتمثلة في الدين ، وبحسبنا قليلاً على هذا قصيدته الكبرى « الله والشاعر » وفيها يخرج تحت الظلام والمواصف إلى

(١) ليالي للملاح ص ٣٨ .

الأرض الفضاء ويقف هناك ضارعاً إلى الله شاكياً آلام البشر وأحزانهم ،  
مبتلهلاً إليه أن يزيل حرج الشاعر من حب الجمال . وفي هذه القصيدة يحمل  
وظيفة الشاعر متصلة بالله فكأنه موفد من الخالق رحمة إلى البشرية :

ما الشاعر الخفّان في كونه إلا بد الرحمة من ربه <sup>(١)</sup>

وفي مكان آخر يصف الشاعر مخاطباً الخالق :

بعشه طيراً خضوق المحتاح على جنان ذات ظل وماء  
أرسلته فيها قبيل الصباح وقلت غنّ الأرض لحن السماء  
فالشاعر مبعوث الله على الأرض ينتهيا لحن السماء .

وهو يقول في قصيدة ثالثة :

أيها الشاعر اعتمد قيسارك واعرف الآن منشداً أشعارك  
واجعل الحب والجمال شعارك وادعُ ربّاً دعا الوجود وبارك  
فرها وازدهى بميلاد شاعر <sup>(٢)</sup>

وفيها يقرن ( الله ) بأجمل ما يجب مثل الشعر والحب والجمال .

كل هذا كان في مرحلة « الصومعة » ، في « الملاح الثالث » . وما كادت  
هذه المرحلة تنتهي حتى لاح وكأنّ الشاعر قد فقد تديته وإيمانه بالروحانية ،

(١) الملاح الثالث ص ٩٢ .

(٢) الملاح الثالث ص ٢١ .

فأصبح لا يضرع إلى الله وإنما يكاد يمسّ قنسيته بمثل الصورة الحسنة الغليظة التي اختتم بها قصيدة « تاييس الجديدة » ، حيث يناطبه بقوله :

يا ربّ صنمك كله فننّ أين الفرار وكيف مطروحي

.....

لاني عبدتك في جثى شفة ويد ووجه مشرق الوضوح

ولو استطعت جعلت مسبحي ثمر اليهود وجلّ في السح<sup>(١)</sup>

وسرعان ما بعد الشاعر - ولو ظاهرياً فقط - عن جوه الذهني الغني السابق وأصبح مفتوناً بالوثنية الإغريقية التي فرضتها عليه ثقافته الغربية ، ولا عيب في ذلك إلا من حيث أنه جاء مصاحباً للجرّ الحسيّ والبعد عن حوالم الروح ، وإلا من حيث أن الشاعر بالغ في الانغماس فيه إلى درجة أنه يقول :

رقص الجنول كالنجم الوضيّ فشدّ باملاح بالصوت الشجيّ

وترنم بالتشيد الوثنيّ

.....<sup>(٢)</sup>

وكثرت في شعره اصطلاحات « الميثولوجيا اليونانية » كما في قوله :

لولا دخسان التبغ غلظتهمو

أنصاف آلمة وأرباب

وفي هذه القصيدة « حانة الشعراء » يذكر باكوس إله الخمر وفينوس ربة الجمال ويبدو مأخوفاً بكل ما هو غربيّ . ولعلّ خير صورة من هذا مسرحية ( أرواح وأشباح » وقد رسم فيها حواراً بين إله إغريقيّ ( هرميس

(١) لبالي للروح الله ص ٩١ .

(٢) المصدر السابق ص ٨٨ .

رسول الآلهة ) وشخصيات أوربية قديمة وشاعر لا جنسية له . وهي بكل ما فيها غير عربية الروح .

ولقد اتسمت هذه الروح الأوربية في مجموعات الشاعر بعد « الملاح الثالث » وقلّ نصيب الجوّ العربي فكان يهدي قصائده إلى نساء من الغرب كما في ( الجندول || و ( خمرة نهر الرين ) و ( الموسيقى العمياء ) و ( إلى راقصة ) و ( صفحات من حب ) و ( أندلسية ) و ( راكبة الدراجة ) و ( على حاجر السفينة ) و ( فلسفة وخيال ) و ( في منزل فاخر ) وسواها . وأصبح يكثر من استعمال الأعلام الأوربية وكلمات مثل ( زهرة الجورجين ) و ( هاواي ) و ( الأرفسي ) . ومع أن هاواي جزيرة في المحيط الهادي إلا أن علي محمود طه أعطى الإعجاب بها عن الغربيين .

ومن صور طغيان الروح الغربية على شعره ديوانه ( شرق وغرب ) وقد قدم الشرق على الغرب في عنوانه وحسب . أما الديوان نفسه فإن القسم الأول منه مكرس للغرب جميعاً . وسبب ذلك أن قصائد الغرب أفضل من الناحية الفنية من قصائد الشرق ، وفيها العاطفة والفكر والفلسفة واليقين . أما قصائد الشرق في النصف الثاني من الديوان فجعلها قصائد مناسبات سياسية مكتوبة بلغة تغلب عليها التورية ، وكأن الشرق لا يهتم بالمواطف الحارة ولا الحب ولا الفلسفة ولا الموسيقى ولا الجمال ، فكل ذلك وقف على الغرب دون الشرق .

## || — عنوان الديوانين

صاحبت التطور من الصومعة إلى الشرفة الحمراء تساهل<sup>١</sup> وقع فيه الشاعر في مسألة اختيار عنوانين لمجموعاته الشعرية التي تلت « الملاح الثالث » . أما « الملاح الثالث » فهو عنوان أصيل فيه ابتكار ظاهر وفيه الدلالة على اتجاهات



الشاعر وشعره على العموم ، فهو رائد الحقيقة يلتصقها في الكون كله ويغوص  
فهار الزمن بحثاً عنها ، فالملاح الثالث هو الشاعر الذي يمتدح عباب البحر طلباً  
للأسرار المستتعة والعوالم الخفية وراء الحجب . كما يشير هذا العنوان إلى حب  
الشاعر للطبيعة والخيال ، وضيقة بظلم المجتمع وتقييد الحرية .

ولكن أهم ما في « الملاح الثالث » من دلالة أنه يشير إلى ديوان ذي عقدة .  
ووجه ذلك أنه ما من ديوان ضعيف قط إلا كان عنوانه ضعيفاً مثله ، وإنما  
يتاح العنوان العظيم في حالة الديوان العظيم . لأن الديوان الذي يمتلك طابعاً عاماً  
يطبع أسلوبه وموضوعاته ، هو وحده الذي يكون له عنوان أصيل مفرّد .  
وأما الدواوين التي لا طابع لها ، وإنما تحتوي على مفرقات في قضايا شتى  
لشؤون لا رابط بينها كشمس الناسبات وقصائد الغزل التقليدي ، فإن عناوينها  
تبقى عامة تدل على تهرب الشاعر من صياغة عنوان جامع لها يمثلها كلها  
ويشخص عقدة الديوان . ومثال هذه التسميات الثالثة تلك التي أطلقها جليل  
صديقي الزهاوي على دواوينه كالأوشال والثالثة فهي عناوين رمزية تشير إلى  
عصر الشاعر عند نظمه للدواوين ولا تدل على عقدة قية فيها . ومن ذلك  
عنوان « هكنا أغني » للشاعر محمود حسن إسماعيل فليس فيه أكبر من إشارة  
إلى الشعر الذي احتاض عنه الشاعر بكلمة الفناء .

وعلى مثل هذا كانت عناوين علي محمود طه الثالثة للملاح الثالث . فإذا  
سمى أول ديوان صدر له بهذه ؟ لقد ساء « ليالي الملاح الثالث » وهو مجرد  
صديقي للديوان الأول ، وكان الشاعر أدرك جمال العنوان الأول وأصابعه فأراد  
أن يكرره على شكل ما في الديوان التالي . ومن ثم فإن « ليالي الملاح الثالث »  
يُشعر بضعفه لأنه ليس إلا ترفاداً لعنوان سابق عظيم . يضاف إلى ذلك أن  
لفظة ( ليالي ) تزيد العنوان ضعفاً لأنها تشير إلى تلك الليالي غير الميقة التي  
وصفها الشاعر في البنتول وقد عرفنا من قبل صفاتها حيث كان الشاعر مفرجاً  
في الزحام لا في صميم التجربة ومركز الحركة ، وحيث جلب الغزل على

العاطفة الكبيرة التي تضيء الحياة ، وحيث نهضت الجوارح في مكان الإحراك  
الروحاني والممتدة القلبية . والحق أن هذه « الليالي » لا ينبغي أن تكون ليالي  
« الملاح التائه » ذلك الباحث عن الأسرار والحقائق العليا في عظم المشغل والجمال  
والخير .

وقد سمي مجموعته الثالثة « زهر وخمر » فلم يوح به إلى القراء غير  
الصورة الحسية المحدودة ، لأن الخمر تلقي ظلاً عاماً بما تدل عليه من السكر  
الحسي والفلظة والفتيح ، وهنا الظل العامي يتحصن من المعنى الروحي الكامن  
في فكرة « الزهر » فيصبح هنا مصطنعاً بمجاورته للخمر . أما الزهر فله ،  
حين يتجرد من الطبيعة التي يولد فيها ويعيش ، من أكثر الأشياء حسنة وجموداً  
بسبب انزله عن الحياة الكبرى واكتسابه صفة الأشياء الميتة كما نلاحظ في  
الورد المرحوص في الأصص داخل غرف مفروشة فرشاً عاماً يتخلو من اللون  
والحياة . وإنما يحمل الزهر في الثمر بما يضاف إليه من أوصاف ترفعه إلى  
معاني الحياة وتضعه في غلاف من الشئ الروحي . وذلك ما لم يصنعه علي  
محمود طه في عنوانه المجدد « زهر وخمر » ولعل ذلك كان أحد الأسباب التي  
جعلت الدكتور محمد مندور يستدل على أن هذا الديوان يمثل قمة « الأيقونية »  
في حياة علي محمود طه .

على أن عنوان مجموعة ما بعنوان قصيدتين فيها ليس أمراً مقبولاً من  
الناحية الفنية ، لأن العنوان يوحى إلى القارئ أنه يلخص لفكرة العامة فيه دون  
أن ينسخ جانباً واحداً منه . ومن ثم فإن قارئ « زهر وخمر » قد يظن أن  
فكرة الزهر والخمر تشخص جو الديوان فلا تدل على أكثر من أن علي محمود  
طه شاعر يبحث عن اللغة الحسية التي تكمن في منظر الزهر ( الطبيعة ) خلال  
حفلات الشراب ( اللهو ) . وذلك - كما سبق أن ذكرنا - ليس صحيحاً لأن  
العنوان « زهر وخمر » مقتبس من القصيدتين « ميلاد زهرة » و « خمرة  
الشاعر » وكلاهما من الشعر الروحي لأن الزهرة الوليدة ترمز إلى الجمال

والطبيعة والحياة ، وخمرة الشاعر ترمز إلى روحانية الشعر وارتباطه بأصاقل  
النفس الحساسة المتحركة القادرة على السمو إلى الغيب والأمرار العالية .

وأما المجموعة الرابعة « الشوق المائد » فإن عنوانها مقتبس من قصيدة  
فيها بهذا العنوان ، لا تمثل الديوان كله ولا تشخص المرق العام فيه . وهذا  
— كما بينا — قصص في أي عنوان لديوان . فما من ديوان عظيم إلا ويلهم الشاعر  
اسماً يمثله ويوازيه في الروعة والأصالة .

### التفسير النفسي لهذا التطور

ولا بد لهذه الثقلة الكبيرة في حياة الشاعر من تفسير بملها وبليها عليها  
الضوء . وفي شعره لمحات خافتة ذات دلالة ، قد نستطيع اعتبارها مفاتيح  
يصح الارتكاز إليها في التفسير والدراسة ، وإنما يمنعنا عن ذلك ما نعرف من  
أن نصوص الشعر قد لا تدل دلالة علمية واضحة على حقائق الحياة ، لما في  
أسلوب الشعر من جنوح إلى الرمز والمبالغة والتلوين والخيال . ومن ثم فالتأكد  
يحتاج إلى معرفة التفاصيل الواغية عن حياة الشاعر وتفسيره وآرائه قبل أن يشب  
إلى التفسيرات والتحليلات .

ومن الحق أن أقول هنا بأنني احتفظ بتعبير شخصي لهذه الثقلة في حياة علي  
محمود طه ، أرتكز فيه إلى نصوص شعره وحدها « حل حادثي في هذه الدراسة  
وإنما أمتنع من نشرها حرصاً على المنهج العلمي » ولعل الأيام أن تكشف صحة  
نظريتي وتطميني الأدلة عليها . ومهما يكن من أمر فلا بد لي الآن من أن  
أسكت عن الكلام المباح « وإنما تتوافر الوثائق من حياة الشاعر ونشاطاته وما  
يعرف عنه أصلاً » .

# مختارات من شعر علي محمود طه

تتضمن هذه المختارات أكثر القصائد  
التي درسناها في هذا الكتاب وقد رأينا  
أن نلحقها به تهيلاً على القاريء الذي  
يدرس شعر الشاعر

لذلك



## الأجنحة المرقشة

« استقبل الشاعر هذه القصيدة بجني البطيخ  
ودوس من سلاح الجو المصري يوم ٢٨ نوفمبر سنة  
١٩٣٣ وقد استرقت جها طائرتيها في سماء فرنسا  
وحا في طريقها إلى الوطن » .

أدنا المزلزلة وقررت المينان ؟  
وقرعتنا من لفقة وحنان ||  
وهزّزتما بالثوق كفّ مُسلم  
وهكت لى غيليه الشفتان ؟  
وحلا المناق على القاء ، وأومات  
لكما الديار ، فرغف القلبان ؟  
وعلى التفسور البسات بشائر  
وعلى الوجوه المشرقات أمان ؟  
وعلى سماء النيل من سيمّة الفصحى  
وتضحّ ، ومن ثغركما وتمحان ؟

وعلى الضفاف الضاحكاتِ مزاهرٌ  
وعلى السفينِ الراقصاتِ أغاني ؟

يومٌ تطلعتِ النوى لصباحيه  
وتحدثتُ عنه بكلِّ لسانٍ !

وسرى الخيّلُ بالنفوسِ فزها  
مَرَحُ الطروبِ ، وغبطةُ النشوانِ

والأفقُ مُريدٌ الأديم ، وأنما  
فوقَ الرباحِ الموجِ متلقانِ

تخيلانِ حلَّ الحبابِ يرفرفِ  
بلواءِ مصرَ مظللٍ مُزمانِ

تظلمانِ إلى التبرِّ كأمسا  
تخيرانِ لها أحرَّ مكانِ

وتحدكانِ النجمَ من أوصافها  
والنجمُ ما عودٌ بما تصفانِ

علقتما بالناظريَّين خيلًا  
شوقاً ، وأجنانُ التردِّ رواني

هي خطرة ، أو نظرة ، ودَرْجُما  
 في جوف حاصفةٍ من النيرانِ  
 طاشَ الرَّمْلُ فلا السحابُ مُسَارِبُ  
 لكما ولا الجبلُ الأشمُ مُداني  
 وهوى الجناحُ فلا الرياحُ عسوافُ  
 فيه ، ولا الأرواحُ طوعُ حينانِ  
 سدَّتْ طريقكما الخُشوفُ وأنها  
 تحرقانِ هوى إلى الأوطانِ  
 ومشى الردى بكما وتحت جناحيه  
 جمانِ بل قلبانِ محرقانِ 11

• • •

يا ملهمي الشعر ، هذا موقفُ  
 الشعرُ فيه فوق كلِّ بيتانِ  
 لَوَدِدْتُ لو أتني عرضُ بناتيه  
 في المهرجاناتِ نواثرَ الرمانِ  
 وحقدتُ من شعري ومن ريمانيها  
 إكليلَ غارٍ أو نظيمَ جُنَّانِ



أنا من يُقَتِّلني بالمعارك في الصُّل  
وَيَشِيدُ بِالْأَلَامِ وَالْأَحْزَانِ

ماذا وراءَ النِّمَاحِ من أُنْيَةٍ  
أَوْ مَا وَرَاءَ التَّنَوُّحِ مِنْ نُشْدَانِ ؟

أصبحتُ ذا القلبِ الحديديِّ ، وإنْ أَكُنْ  
في النَّاسِ ذَاكَ الشَّاعِرَ الْإِنْسَانِي

ووجهتُ قلبي للخطارِ ، فلهوى  
شَطْرَ ، وَلِلْعِيشَاءِ شَطْرَ نَاسِي

وعشقتُ موتَ الخالدينَ ، وعِفتُ من  
عَمْسِري حَقَارَةَ كُلِّ يَوْمٍ فَانِي

لولا الضحايا الباذلونَ دماءَهمْ  
طَوَّتِ الْوُجُودَ غِيَابَةُ النِّبَانِ

هَذَا النِّمُ الْغَالِي الَّذِي أُرْخِصْتُمْ  
هُوَ فِي بِنَاءِ الْمَجْدِ أَوَّلُ بَاقِي

بَنُونَ الْوَطَنِ الْحَيَاةَ وَهَكَذَا  
تَبْنِي الْحَيَاةَ مَصَارِعُ الشَّجَمَانِ !

• • •

مكتنما في الموت وحدة أمة  
ذات من التفرق كل هموان

سحّ الملل دم الصليب وضمت  
جرّح الأهلبة راحة الصبان

إن كان في ساح الردى ليكتبكم  
مكّن ، فني ساح القيد مكّان !

• • •

صلوا ، فرنا « إن جعت ظمّة  
قدّر ، وما لك بالقضاء بصدان

هزتك بالروعات قيل مصابنا  
أسمّ مكّن أحسنه الطيران

واسيت مصرّقا هوى نجم لها  
إلا ومنك عليه صدر حالي

حيّ سماء القوقدسين وقدسي  
من تربيك الفسالي أحرّ مكان

لها دم روى ثراك ، وهنا  
قلبنا تحت الصخر بخلجان

يا أمة الشهداء أنتِ بكلهم  
أدري ، وبالأحرار والأشجانِ

الغارُ أحقرُ أن يكتسلَ هامهمُ  
ورؤوسهمُ أغلى من التيجانِ

ليَسِدِ صبرنا الزمانِ ، وفي غدٍ  
نضرو وننظر الزمانِ الجاني

ونعدّ للأيامِ كفَّ مصانعِ  
يتجزى السَّيِّءُ إليه بالإحسانِ

ونُدِلَ فوقَ التَّيسراتِ بموكبِ  
فيه الحِجْرى والبأسُ يتقيسانِ

ونزَّ أجنحةَ الحياةِ وكَعَتَلِ  
بفضائلهنَّ مناكبَ العقبانِ

ونصَّ رابضةً مصرَّ ، أتى تشهي  
مصرَّ ، ويرضاهُ لها المرمسانِ

أثيلٌ سلاحُ البحرِ ، إنْ جِوَّتْنا  
القِصْلَ لَمْ يَخْضُ طَا جفنانِ

أَقْبَلْ سِلَاحَ الْجَمْعِ ، إِنَّ قُلُوبَنَا  
كَادَتْ تَطِيرُ إِلَيْكَ بِالْخَفَقَانِ

وَرَفَتْ عَلَى الْبَلَدِ الْأَمِينِ وَجْهَهُ  
وَأَنْزَلَتْ إِلَى الْوَادِي ، وَطَرِ بِأَمَانِ

كُنْ قَلَامَ وَقَاءَةٍ ، وَلَوْلَاهُ ،  
وَشِجَاعَهُ الْمَسَادِي عَلَى الْأَرْمَانِ

وَإِذَا دَعَاكَ الْحَادِثَاتُ فَلَيْسَ  
بِمَحِيصَةِ الْمَقْتَلِ الْخَفَانِي

• • •

لِيَقْنَنَّ بِالْأَعْمَارِ كُلِّ مَعَاجِزٍ  
وَلِيَخْشَنَّ حَرْبَ الدَّهْرِ كُلَّ جِيَانِ

لِيَتَرَّ عَلَى الْقَضِيْبَانِ كُلِّ مُعَذِّبٍ  
وَلِيَعْطُمَ الْأَصْفَادَ كُلِّ مُعَانِي

هَذَا الزَّمَانُ الْحَرَّ مَا تُشْعِرُ بِهِ  
صَبْرٌ عَلَى الْأَصْفَادِ وَالْقَضِيْبَانِ

لَكُمْ الدُّدُ الْمَرْجُو شَيْبَانُ الْحَمَى  
وَالْيَوْمَ يَوْمُكُمْ الْعَظِيمُ الشَّانِ

لَا تَتَيْنِكُمُ الثَّائِبَاتُ ، لَهَا  
 مِرَّةً أَبْقَاءُ وَمِثْلَةُ الْعَمِيرَانِ  
 كُونُوا مِنَ الْقَافِينَ إِنْ عَزَّ الْقَسْدُ  
 كَمْ فِي الْفَدَاءِ مِنَ الْخُلُودِ مَعَالِي  
 وَلَكِنَّ حُرْمَتَهُمْ مِنْ مَتَاعِ شَبَابِكُمْ  
 إِنْ التَّمِيمُ يُنَالُ بِالْحَرَمَانِ  
 لِيَكُنْ لَكُمْ فِي كُلِّ أَفْقٍ طَائِرٌ  
 لِيَكُنْ لَكُمْ فِي كُلِّ أَرْضٍ بِنَانِي  
 وَلِيُخَفَّ الْبَحْرُ مِنْ أَسْطُورِكُمْ  
 عَنكُمْ كَتَجَمَّ الْمَلْجُ الْحَمِيرَانِ  
 سِيرُوا بِهَدْيِ الْأَحْمَرِينَ وَمَهْدُوا  
 بِهَا سَبِيلَ الْمَجْدِ وَالْطُّلَانِ  
 لَمْ يَبْعِرِ الْأَمَمُ الْحَيَاةَ عَلَى سَنَى  
 كَالْتَارِ فِي شَفَقِ الْعَمَاءِ الْقَاسِيِ !

أغنية الجندول

في سكرنشال فينيا

تأليف الموسيقار الأستاذ محمد عبد الوهاب

أين من حبي هاتيك المجالي

يا عروس البحر ، يا حُلم الخيال

أين عشتاكك سَمارُ الليالي

أين من واديك ، يا مهد الجمال

موكبُ الفيمد وعيدُ الكرقال

وسرى الجُنول في حَرَض القنال

بين كأسِ شهى الكرم خمرة

وحبيبِ شَمسى الكأسِ نَفْرة

لثقتُ حبي به أولَ مسرة

فهرقتُ الحبَّ من أولِ نظرة

أَيْنَ مِنْ عَيْنِ هَاتِكَ الْمَجَالِي  
يَا عُرُوسَ الْبَحْرِ ، يَا حُلُمَ الْخِيَالِ

مَرَّ بِي دُغْحِيكَ فِي قُرْبِ سَاقِي  
يَمَزُجُ الرِّيحَ بِأَقْدَاحِ رِقَاقِي

قَدْ قَصَدْتُكَ عَلَى غَيْسِرِ الشَّقَاقِ  
خَطَرْنَا ، وَابْتِمْنَا لِلتَّلَاقِ

وَهُوَ يَسْتَهْدِي عَلَى الْمَقَرِّ زَهْرَةَ  
وَيُسَوِّي بِسِدْرِ الْقَيْنَةِ شَمْرَةَ  
حِينَ مَسَتْ شَفَتِي أَوَّلَ قَطْرَةَ  
عَيْنُهُ ذُوبَ فِي كَاسِي عِطْرَةَ

أَيْنَ مِنْ عَيْنِ هَاتِكَ الْمَجَالِي  
يَا عُرُوسَ الْبَحْرِ ، يَا حُلُمَ الْخِيَالِ

ذَهَبِيَّ الثَّمَرِ ، شَرَقِي السَّمَاءِ

مَرْحُ الْأَصْطَفَانِ ، حُلُوِّ اللَّيْلَانِ

كُلَّمَا قُلْتُ لَهُ : خُذْ. قَالَ : هَاتِ

يَا حَبِيبَ الرُّوحِ ، يَا أُنْسَ الْحَيَاةِ

أَنَا مَنْ ضَيَّعَ فِي الْأَوْهَامِ عُمْرَهُ

تَمَيَّزَ التَّارِيخَ أَوْ أُنْسِي ذِكْرَهُ

غَيْرَ يَوْمٍ لَمْ يَمُتْ بِذِكْرٍ غَيْرِهِ

يَوْمَ أَنْ قَابَلْتَهُ أَوَّلَ مَرَّةٍ

أَيُّ مَنْ عَفِيَ هَاتِيكَ لِلْجَالِي

يَا حُرُوسَ الْبَحْرِ ، يَا حُلُمَ الْغَيْالِ



قال : من أين ؟ وأصفي ، وردنا

قلت : من مصر ، غريبٌ ههنا

قال : إن كنت غريباً فانا

لم تكن فينبينا لي موطننا

أين مني الآن أحلامُ البحيرة

وسماء كتبت الشيطان قفزة

متري منها على قمة صخرة

ذات عيين من معين الماء ثرة

ملين من صفي هاتيك المجالي

يا حروم البحر ، يا حاكم النبال

قلتُ ، والنشوةُ تسري في لساني :

هلجتِ الذكرى ، فأين المَرَّمان ؟

أين وادي السحر صدّاحَ اللغاتي ؟

أين ماءُ النيل ؟ أين الضفَّتانِ ||

آه ، تؤكّتُ مي نخالُ عبّرة

بشراعٍ تبحُ الأنجمُ إثرة

حيث يروي الموجُ في أرخمٍ نبرة

حلّمَ ليلٍ من ليلالي كليوترة

أين من صفيّ هاتيكَ المجالي

يا عروسَ البحر ، يا حلّمَ النبالِ

أيهما الملاحُ ، كيفَ بينَ الجسورِ

فتنةُ الدنيا ، وأسلامُ الدهورِ

صفقْ الموجُ لولدانٍ وحورِ

يُفرقونَ الليلَ في ينبوعِ نودِ

ما ترى الأغنياءَ وخصاءَ الأميرة ؟

دقَّ بالساقِ وقد استلمَ صدره

لمحبِّ لفَّ بالساحلِ خنصره ؟

ليتَ هذا الليلَ لا يطْلُعُ فجره !

أينَ منْ حبيِّ هاتيكَ الجمالي

يا حروسَ البحرِ ، يا حُكَّمَ الغيالِ

رَكَعَ الْجُثُولُ كَالنَّجْمِ الْوُضِي

لَلشَّدُ ، يَا مَلَأَحُ ، بِالصَّوْتِ الشَّجِي

وَتَرَكَمَ بِالنَّشِيدِ الْوُثْنِي

هَذِهِ اللَّيْلَةُ حُلُمٌ الْغَفِيرِي

شَاعَتِ الْقَرْحَةُ فِيهَا وَالْمَسْرَةُ

وَجَلَا الْحُبُّ عَلَى الْمُتَقَاتِلِ مِيرَةُ

يَمْنَةُ مِلْ بِي ، عَلَى الْمَاءِ ، وَتَسْرَةُ

إِنَّ الْجَبَلِ نَحْتَ اللَّيْلِ مِخْرَةُ

أَيْنَ ، يَا فِينِيَا ، تِلْكَ الْجَبَالِي ؟

أَيْنَ حُفَاؤُكَ سَتَارُ اللَّيَالِي ۞

أَيْنَ مِنْ حِينِي أَطْيَافُ الْجَمَالِ ۞

مَوَكِبُ الْفَيْدِ وَحَيْدُ الْكَرْنَفَسَالِ ؟

يَا حُرُوسَ الْبَحْرِ ، يَا حُلُمَ الْخَيَالِ ۞

## أَغْنِيَةَ رَيْمِيَّةَ

وغازلت السحُبُ ضوءَ القمرِ	إذا دأبَ الماءُ ظلَّ الشجرِ
عراققَ بينَ الندى والزهرِ	وردت الطيرُ ألقامها
تأجج المذيلُ وتشكو القدرُ	وناحتْ مطوقةٌ بالموى
يُقبِلُ كلُّ شرعٍ حَبْرُ	ومرَّ على النهرِ ثغرُ النجمِ
مفاتيحُ مُخلفاتِ الصُورِ	وأطلعت الأرضُ من ليلها
كأنَّ السَّلامَ بها ما شَمَسَ	هناك صفصافةٌ في الدجى
شريدَ القوادِ كَيْبَ التَّنكرِ	أنطت مكانى في ظلمها
وأطرقَ مصرفاً في الفِكْرِ	أمرَ بيمينى خلالَ السماءِ
واسعُ صوتك عندَ النهارِ	أطالعَ وجهك تحتَ التخيُّلِ
وتشكو الكأبةُ مني الضجرِ	إلى أنْ يَمَلَّ الدجى وحشي
وتُشفيقُ مني نجومُ السحرِ	وتعجبُ من حيرتي الكائناتُ
لقاءك في الموحِدِ المُتَنقِرِ ١١	فأضفي لأرجعَ مُستشرقاً

إلى الطبيعة المصرية  
خواتم ترزية

لِمَ أَنتِ ، أيتها الطبيعة ، كالخزينة في بلادي ۝  
لولا أغاريدُ ترسلُ بينَ شادبةٍ وشادي  
وخيالُ تصورٍ حولَ ساقيةٍ يرواحُ لو يغادي  
ولطبخُ غانٍ في الروجِ الخضِرُ يُضربُ بالموادي  
لحبتُ أنكَ جنةٌ مهجورةٌ من عهدِ عادٍ  
هجروكِ ، لاكتِ القسمَ ولستِ مُنْجِبةُ الاقتصادِ  
عجبا وماؤك دلقٌ ونجومُ أرضك في اقتصادِ  
حُسنٍ ، يروحُ طيرازُهُ ويُملِّقُ في تَسْقِيٍّ مُعادِ  
أرغو إليهِ ولا لُحيسٌ بفرحسةٍ لكِ في قزادي  
حساءً ، سافجةً للامح ، في إطارٍ من سوادِ

دِمْنٌ يُقَالُ لَهَا قَرَى غرقى أباطحَ أو وهادٍ  
 الطينُ فيها واليراعُ أساسٌ وكننٌ أو عمادٍ  
 بأوي لها قومٌ يقالُ لهم جبابرة الجسلاذِ  
 وهمو ضعافٌ أو ثروا بشقائهم بين المهادِ  
 المكسرون الزادُ لم يتمتعوا بوفير زادِ  
 لهمو الفراسُ ورعْبُهُ ، ولغيرهم غمرُ الحصاذا  
 لو كنتِ في القربِ الصناعِ لكنتِ قبلة كل هادي  
 وافنٌ فبكِ الفنُ بالروح المحسركِ للجمادِ  
 وضجرتِ المرحُ الحبيسُ بكلِ تاجبية ووادي  
 ولقلتُ أبتدئُ السلسلةَ غداةَ حجرٍ أو تنادي  
 هني الزوائعُ فيكِ لم تُخَلِّقْ لغيركِ ، يا بلادي !

## التمثيل

### قصيدة الأمل الإنساني في أربعة فصول

الإنسان سائل الأمل ، يبحث تمثاله من قلبه وروحه ،  
ولا يزال جاكلاً عليه يمدح في تصويره وصفه  
معتيلاً به الحياة ومرحها وجسالة ، ولكن الزمن  
يمضي ولا يزال تمثاله مليئاً جامداً وحسباً أسم ،  
حتى تحده نقطة الشباب في دم الصانع الطامح وتشره  
السنون بالسبز والصفى ليلزج إلى سبه أحلامه  
حائلاً بتمثاله ، ولكن التمثال لا يتحرك ، ولكن  
الحلم الجليل لا يخطئ ، وهكذا يحتاج الليالي ذلك  
العبد وتصف بالتمثال فيوي حطماً ، وهذا يصرخ  
الإنسان الإنساني « يمضي القدر في صلاه .

أقبل الليل ، واتخذت طريقي  
لك ، والنجم مؤثري ، ورفيقي  
وتوازي النهار عكس متاري  
شفقتي ، من الغمام ، رفيقي  
مدت طير السام فيه جناحاً  
كشراع في لجة من حقيق



هو مثلي ، حيوانٌ ، يضرب في الليل —

لر ، ويخاضُ ، كلٌ وادٍ سحيقٍ

عادَ من رحلة الحياة كما عُدَ

تُ ، وكلٌ ليوكسره في طريقه 11

أتهذا التشالُ هأنذا جد

تُ لأفلك في الكون العميق

حاملًا من غرائب البر ، والبحر —

سر ، ومن كلِّ مُحَدَثٍ وصرير

ذاك صيدي الذي أعودُ به لي —

لأ ، وأمضي إليه عند الشروق

جتُ أنيسي به كل قديمك الآ

ن في لفحة الغريب المشوق

عاقداً منه حول رأسك تاجاً

ووشاحاً لقدك المشوق !

• • •

صورة أنت من بدائع شتى

ومثال من كل فن رشيق

بيدي هذه جيتك ، من قلب  
 سي ، ومن روثك الشهاب الأيسر  
 كلما شئت بأرقاً من جمال  
 طيرت في إلهه أشق طريقي  
 شهيد النجم ، كم أنطت من الرزم  
 في حه ، ومن صفاء البريق  
 شهيد الطير ، كم سكبت أغانـي  
 في على مسجيك سكة الرجـي  
 شهيد الكرم ، كم عصرت جناه  
 وملأت الكؤوس من لـي  
 شهيد البر ، ما تركت من الفـ  
 سار على ميخلف الريح الـ  
 شهيد البحر ، لم أدع فيه من دـ  
 جدير بحرفيك ، خليق  
 ولقد حيرت الطبيعة إـ  
 في لما كل ليلة وطروقي

واقصامي الفحسى عليها كسراعٍ  
 أسوي ، أو صالدي إلفني  
 أو إلي مجتحر برامى  
 في أساطير شاهير إلفني  
 قلتُ : لا تمجبي ، فما أنا إلا  
 شبحٌ نجّ في الغفاء الوثيق  
 أنا ، يا أمّ ، صانع الأمل الضا  
 حيك في صورة الغد المرموق  
 صُنْغُهُ صَوْنٌ خالقٍ يمشقُ الـ  
 فنّ ويَسو لكل معنى دقيق  
 وتنظيرتهُ حياةٌ ، فأهـ  
 لاتي ديبُ الحياة في مخلوق ! !  
 كلّ يومٍ أقولُ : في الغد ، لكنّ  
 لتُلقاهُ في غيبٍ بالقيس  
 ضاحٍ حمري ، وما بلغت طريقي  
 وشكا القلبُ من حلايبٍ وضيق

• • •

معبدي ا معبدي ا دَجَا اللَّيْلُ إِلَّا  
وحشة الضوء في السراج الخسوف

زأرت حراك المصايف لما  
قهقه الرعد لا لتماع البروق

لطمت في الدجى نوافذك العنم  
ودقت بكل سيل دفوق

يا لثمالي الجميل احتواه  
سارِب الماء كالشهد الفريق

لم أهد ذلك القصوي فاحم  
من الولد والبلاد للحيق

ليلي ا ليلي ا جَنَيْتِ مِنَ الْآ  
ثام حتى حملت ما لم تطيقسي

فاطربي واشربي صباية كأس  
خمرها سال من صميم عروني ا

• • •

مر نور الفضي على آدمي  
مُطَرِّق في انحلاجه المصبوب

في يدِهِ حُطامةُ الأملِ النفا  
 هبْ في مَيِّمةِ الصَّبَا المومنونِ  
 واجماً أطبقَ الأسي شفتيه  
 غيرَ صوتٍ غيرَ الحباةِ طليقِ  
 صاحَ بالشمسِ : لا يرحكْ علابي  
 فلكبي النارَ في دمي ، وأريسي  
 ناركِ المشتهاةُ أُندي على القلبِ  
 سبٍ وأخفى من القواد الشفيقِ  
 فغفني اللحمَ حنينةً من رماذٍ  
 وغفني الروحَ شُعلةً من حريقِ  
 جنّ قلبي فما يرى دَمَهُ القلبِ  
 ساني على خنجرِ القضاءِ الرقيقِ !

## الله واليهام

سوت مستبلا وجهك الكريم فكانت لي العليقة ؛  
سر في طريقك ، ما أله شألك ؛ انه رآك ..  
لاخرين

● لا تفزعني ، يا أرض ، لا تفترقي  
من شبح تحت الدجى حابير  
ما هو إلا آلمسي شقي  
سموة بين الناس بالشاعر

● حنائك الآن ، فلا تنكري  
سيلة في ليك الماسر  
ولا تضليه ، ولا تنفري  
من ذلك المنصرخ الباسر

● مدتي لمين الرحابة الصياح  
ودفرتي الأضواء في جفنه  
واسكي ، يا أرض ، عصف الرياح  
والراعد المصب في أفنسه

● أَسْمِعِينَ الْآنَ فِي صَوْتِهِ  
تَهْدِجُ الْأَكْثَرِ مِنْ قَلْبِهِ ؟  
وَتَقْرَأِينَ الْآنَ فِي صَيْتِهِ  
تَمَرَّدَ السَّرُوحِ عَلَى رَيْنِهِ ؟

● فِي وَقْفَةِ الذَّاهِلِ أَلْقَى عَصَاهُ  
مَوْلَى الْجَبْهَةِ شَطْرَ التَّنْضَاهِ  
كَأَنَّمَا يَرْقَى الدَّجَى نَاطِرَاهُ  
لِيَسْتَشِفَّ مَا وَرَاءَ السَّمَاءِ

● يَسْقُطُ ضَوْءُ الْبَرْقِ فِي لَحْزِ  
حُلِيِّ جَبِينِ يَارِدٍ شَالِحِ  
وَيَسْتِيرُ الْبَسْرُ فِي لَفْحِهِ  
قَرَأَ تَكَلَّى مِنْ لِسْمٍ نَاضِحِ

● أَنْتِ لَهُ ، يَا أَرْضُ ، أُمُّ رُؤُومٍ  
فَلْتَهْدِي الْكَوْنَ حُلَّ شِفْوَتِهِ  
وَرَدِّي شَكْوَاهُ بَيْنَ النُّجُومِ  
فَهِيَ أَهْلُكَ الْإِنْسَانُ فِي حَيْثَرِهِ

● ما هوَ إلا صوتكِ المرسلُ  
وروحكِ المستبدُ المرهقُ  
قد آدهُ النمرُ بما يحيلُ  
فجاء عنْ ألامهِ بتطيقُ

● طغى الأسمى الدأوي على صوتهِ  
يا لصدى من قلبه الناطقِ  
مضى بيت النمر في غفقه  
شكاهة الخلق إلى الغالتِ

● لا تعدني ، يا رب ، في عسني  
ما أنا إلا آدمي شقي  
طرَدتني بالأسر من جني  
فاغفر لهذا الغاصب المحتقِر

● حناك اللهم ، لا تغضب  
أنتَ الجميلُ الصفيح ، جم الحنانُ  
ما كنتُ في شكواني باللمغيبِ  
ومتك ، يا رب ، أخلصتُ الأمانُ



● ما أُنَّا بالزاري ولا الخالد  
 لكنني الشاكي شقاء البشر  
 ألقيتُ صرري في الأوسى الخالد  
 فبجئتُ أُنرحيك لطفة القدر

● نمردتُ روحي على هيكل  
 وهيكلُ الجسم كما تعلمُ  
 فذاك الضعيفُ الرأي لم يفعل  
 إلا بما يوحى إليه الدمُ

● يَعرُقُ حدُّ السيفِ من لحمه  
 ويحطمُ الصقورُ أنْ بنيانه  
 وينخرُ الخرثومُ في عظمه  
 ومنه يُنسي القبرُ ديدانه

● ما هو إلا كومةٌ من هباء  
 تحفهُ اللمةُ من غشبيتك  
 فكيفَ يخفي الروحَ عما تشاء ؟  
 وكيفَ يغوي ، وهي من قدرتك ؟

● روحك في روعي تبث الحياة  
 نزلت دنياي على فجرها  
 فإن جفاها ذات يوم سناه  
 لاذت بليل الموت في قبرها

● ومثلما قدّرت صورتها  
 فروحك الصوت وروحي الصدى  
 طيّسة في الخلق ركبها  
 وما أرى لي في بيتها بداً !

● لكننا روحك من جوهر  
 صافي ، وروحي ما صفت جوهرها  
 أولاً ؟ فما الخير لم يثمر  
 فيها ؟ وما الشر قد أغسرا ؟ !

● تقول روعي إنها ملكة  
 فهي لما قدّرت مضيعة  
 مقدّسة ، في سيرها ، مرغمة  
 وإن تراءت حرة طيّعة

● قَبَّلَتْهَا بِالْجَسَمِ فِي عَالَمٍ  
تَضَجُّ بِالشَّهْوَةِ فِيهِ الْجَسَدُ  
كَلَامَهَا فِي حَبِّهِ الْأَتَمُّ  
لَمْ يَنْجُ مِنْ سُكْرَاهُ وَهُوَ الْمَلُومُ

● تُبْنِي بِهِ الْأَجْسَامُ سِرَّ الْحَيَاةِ  
فِي مَعْرُوضٍ يَحُلُو غَرِيبَ الْفَنُونِ  
نَوَاصِ الْأَجْفَانِ حُرَّ (١) الشِّقَاةِ  
شَدِيدَةَ الْإِغْرَامِ شَتَّى الْفِتُونِ!

● وَلَمْ أَكُنْ أَوَّلَ مُغْرَى بِهَا  
أَغْرَتْ بِهِ حَوَاءَ أَوْ آدَمَا  
لِذِئْتِ تَمْشِي فِي دَمِي مِنْهُمَا  
مِيرَاتُهُ يَنْظُمُ الْعَالَمَا

● فَأَنْتَ قَدَرْتَ عَلَيَّ الشِّقَاةَ  
مَنْ حَيْثُ قَدَرْتَ عَلَيَّ النِّعَمَ  
وَمَا أَرَى !! هَلْ فِي خَدِّ لِي لَوَاةُ  
بِالْخَلْكِ ؟ أَمْ مَثَوِي نَارُ الْجَحِيمِ ؟

---

(١) الحرة : سواد إلى الغنصرة أو حسرة إلى السواد .

● مَا لَيْمَتْ رُوحِي ، وَلَا أَجْرَمَتْ  
 لَا طَنِي جَسِي ، وَلَا اسْتَهْرَا  
 ضَامِرٌ بِرُوحٍ بِمَا لَيْمَتْ  
 نُوحَتْ لَكَ الْجَسْمُ ، فَهَا قَهْرَا

● كَلَامَهَا لَمْ يَخْدُ تَصْوِيرُهُ  
 مَا كَانَ إِلَّا مِثْلًا كَوْنًا  
 كَمْ حُلُولًا بِالْأَمْسِ نَفِيرُهُ  
 فَاسْتَكْبَرَ الطَّيْحُ ، وَمَا أَذْهَبَا

● أَمْتَدِي أَنْتِ يَوْمَ الْحِسَابِ ؟  
 وَلَا تَمِي أَنْتِ عَمَلِي مَا جَسَرِي ؟  
 رُحْمَاكَ ! مَا يَرْضِيكَ هَذَا الْعَلَابِ  
 لَطِيعٌ لَمْ يَنْصَرِفْ مَا قُدَّرَا

● مَا كُنْتُ إِلَّا مِثْلًا رُكْنَتْ  
 غَرَارِي ، مَا شِئْتَ لَا مَا أَشَاءُ  
 فَكَجَرَهَا الْيَوْمَ بِمَا قَدَّمْتُ  
 وَإِنْ تَكُنْ مَا جَنَسَهُ بَرَاءُ !

● وفيه تجزى ، وهي لم تأتم ؟  
 ألت أنت الصانع الطامع ؟  
 ألم تيمينها قبل بالميسر ؟  
 ألم تُعص قلبها الرأما ؟؟

● ألم تصننها عنصراً عنصراً ؟  
 من أين ؟ ما علمي ؟ وأنت العلم ؟  
 جبكتها يوم جبلت الثرى  
 من عظم الذر<sup>(١)</sup> ودنيا السديم

● الخير والشر بها توأمان  
 والحبة والشهوة في طبعها  
 حواء والشيطان لا يرحان  
 يساقطان التحر في سعيها

● تشككت قسي بما تشتهي  
 إليه دنياها وماذا يكون  
 مضت لما آبت بما تشتهي  
 من حيرة الفكر وهجر الظنون

---

(١) الذر : المياه المشر في الهواء .

● رَأَتْ لِسَارَى فِي قِيودِ عَمَّالٍ  
 بَيْنَ يَدَيْ فِي مِيرَةٍ يَسْمُونُ  
 بِسَوْفِهِمْ فِي فَلَكَاتِ اللَّيَالِ  
 فِي بَطْشِ جَبَّارِينَ لَا يَرْحَمُونَ

● إِنْ ضَجَّ فِي الْأَغْلَالِ مِنْهُمْ طَلِيعُ  
 أُخْرَسُهُ السَّوْطُ الَّذِي يُرْهَفُ  
 وَإِنْ هَوَى لِلْأَرْضِ مِنْهُمْ جَرِيعُ  
 أَنْفُسُهُ فِي قَيْدِ بَرَسُفٍ

● يَا وَيْحَهُمْ ! مَا حَرَّغُوا مَوْتِيلاً  
 مِنْ قَسْوَةِ النَّحْرِ وَجَوْرِ الْقَضَاءِ  
 يَا أَرْضُ ، مَا كُنْتَ لَنَا مَسْزِلاً  
 مَا أَنْتِ إِلَّا مَوْتِيقٌ <sup>(١)</sup> الْأُكْرَبَاءُ

● أَنْفِي سَبِيلَ الْمَشْرِحِ هَلَا الصَّرَاحُ  
 أَمْ فِي سَبِيلِ التَّخْلِيكِ وَالْأَخْرَجَةِ ؟  
 وَهَؤُلَاءِ الْبَائِسُونَ الْبَلِيَّاعُ  
 تَطْحَنُهُمْ تِلْكَ الرَّحَى الْمَالَرَةُ ؟؟

---

(١) للموت : التهلكة .

● ما ذنبُ هذا العالمِ الضَّالِّ؟  
 إنْ حاولَ الإفلاتَ من أسرِهِ؟  
 ما كانَ في ميلادهِ الفاسِدِ  
 أسعدَ حالاً منه في حاضِرِهِ

● ما كانَ لو لم تَنسُزْ آلامُهُ  
 بالمُلاجِئينِ الرُّوحِ ولا للعالمِ  
 ولو جَرَّتْ بالصَّفْوَ أَيْلُهُ  
 ما كانَ بالزُّكْرِى ولا النُّقَمِ

● رأى بيمينِهِ المصيرَ الرهيبَ  
 وكيفَ خالَ الناسَ من قبلِهِ  
 وكلَّ يومٍ لَمَنابِيا حَمِيماً  
 يوقِفُهُمُ المَوتَ من حوله

● فحَرَّ الدُّنْيَا وأزرى بها  
 وقالَ : مالي أنكرُ الوالِدِما ؟  
 فَتَنَمَدَ النُّفْسُ بالخُطْبِيا  
 من قَبْلِ أن تُلْقَى الدُّدَّ الرَاحِما

● أصبح الإنسان هذا الرسم ؟  
والخيفة الملقاة نهب التراب ؟  
أستحيل الكون هذا المضم  
والظلمة الجاثم فيها الخراب ؟

● بلن : إذن، تدع تلك القول ؟  
أني الردى تُدرك ما غاتها ؟؟  
أم في غدي تتوي بلك الطلوع  
ويحق الدهر يوافقها ؟؟

● وألفاً للعالم البائد  
ليس له مما يرى مهرب  
على رنبي للتجسس الحاصد  
مضى يغني ... وهو لا بطرب

● فدعه ينسى بعض ما حملا  
من تكدي الدنيا وعشك الحياة  
ولوكي العطف السلي أملا  
فإنه أولى بطف الإله



● ما هي إلا لحظات قيصار  
تمرّ مثل الوتر في عترة  
فلان مضى الليل وجاء النهار  
عاودة الخالد من حزنه

● وما أنسى النبيّ ليحيى الإله  
يوماً ، ولا كان به مفرّما  
لكنّ ليحيى شقوات الحياة  
وسرها المستلقّ اليها

● يا قلتيّ القلب كم سامه  
نوحهم النعمة ما لا يطبق  
يريد أن يفتح أوعامه  
بأنه فلك الخلق الطليق

● حائسا أرفع آلامه  
إلى صاه المقبل الأعظم  
أنا الذي ترسل أنفاسه  
فيثارة القلب ، ونأي القسم

● من عبراتي صُنْتُ هذا المقالُ  
ومن لُحِبِّ الرُّوحِ هذا التَّكَلُّمُ  
ملأتُ منه صفحاتَ الليالِ  
فَغُصِّنْتُ كُلَّ معالي الأَلْسَمِ

● أنا الذي قد نَسْتُ أحرَّاتِهِ  
الشَّاعِرُ الباكي شقاءَ البَشَرِ  
فَجَرَّتْ بِالرَّحْمَةِ الحَاقَةِ  
فاسلاً بها ، ياربِّ ، قلبَ القَدَرِ

● ما الشَّاعِرُ القَتْلَانُ في كونهِ  
إلاَّ يدُ الرِّحْمَةِ من رِيهِ  
مُعَزِّي العالَمِ في حزنِهِ  
وحاملِ الألامِ عن قلبِهِ

● عزَّلهُ شمسُ بهِ أَهْزَجُ  
في نغمِ مستعذبٍ ساحرِ  
ما يَحْزَنُ العالَمُ أو يُهْجِ  
إلاَّ على قِسْرةِ الشَّاعِرِ

• يا ربُّ ، ما أشفيني في الوجودُ  
إلا بقلبي : ليهُ لم يكنْ  
في الخلل الأمل وحبّ الخلودِ  
حكتهُ المبدئ الذي لم يهْسنْ

• خطفتهُ قلباً رقيقَ الشَّفافِ  
بهمُ بالسودِ وَيَهْوَى الجمالُ  
حكَّتْ لهُ التجوى ولذَّة الطوافِ  
بعلمِ الحسنِ ودفينا الخيالُ

• بتعنتهُ طيراً غفوقَ الجناحِ  
عل جينانٍ ذاتِ ظلٍّ وماءِ  
أطلقتهُ فيها قُبَيْلَ الصباخِ  
وقلتُ : غنَّ الأرضَ لحنَ السماءِ

• غيامٌ في آلتها الراميةُ  
التورُّ بهنو حوتهُ والتدنى  
مُصْفَتاً للضخوةِ الباطنةِ  
ومُنْشِداً ما شاءَ أنْ يُنْشِدا

● إِنَّ جَاءَ صَيْفٌ أَوْ نَجَلَى وَيَجُ  
جَبَّاهُ مَتُ جَبَرِي الْفَيْسَاءُ  
وَكَمْ بَحْرِيفٍ فِي نَشِيدٍ بِدِيحِ  
تَظَلُّ تَرَوِيهِ لِيَالِي الْفَيْسَاءُ

● قَيْسَارَةُ تَصْدَرُ فِي فَنِّهَا  
عَنْ عَالِمِ السَّحْرِ وَدُنْيَا الْخَفَاءِ  
عَلَى الصَّدَى الْحَائِثِرِ مِنْ لَحْنِهَا  
يَسْتَقِظُ النَّجْرُ وَيَضُو لِمَاءُ

● مَتَتْ عَلَى الْأَسْوَاجِ أَنْفَاهُهَا  
وَالْأَرْضُ قَبْدُ الثَّوَةِ الْكَبِيرَةِ  
كَأَتَمَّا تَرْقُصُ أَسْلَامُهَا  
فِي لَبَةِ شَرْقِيَّةٍ مَقْمَرَةٍ ١

● مِنْ قَلْبِهِ أَسَلَتْ أَوَّلَاهَا  
فَقَلْبُهُ يَحْتَقِنُ فِي كَفِّهِ  
بِشَلُو خُصْلِي الْفُسُ أَسْرَارُهَا  
حَلِيهِ ، فَهِيَ الْهَنْ مِنْ حَزِيهِ

● ذات صباح طارَ لا يُمهِلُ  
والأرضُ سُكْرَى من غيرِ الزهودِ  
حل حاصباً رثمَ الجلودِ  
وفي روايتها تُغْتَسِي الطيورُ

● ما كانَ يدري قبل أن ينظُرَا  
ما غيَّاتُهُ النظرةُ العاجلةُ  
ما أبدعَ الخلقَ الذي صورَا  
لو لمْ تشبهُ البقعةُ القاتلةُ

● مسرَّ بهرٍ خافقٍ مليل  
تهفو الصمكري (١) حوله شادية  
في ضفتيه باسقاتُ التخييل  
ترعى الشباهُ تحتها ثاغيةُ

● فهاجتِ النظرةُ بما رأى  
في قلبه الحرَّ وفي عينه  
الكسوفُ يبدو وادماً هائلاً  
كأنه القردوسُ في أنسه

(١) القسري : ضرب من الخشم من السموت.

● ظلّ في الضحك مستغرقا  
 من شدة الدنيا ومين محرّها  
 ما كان إلا ريشا حدقا  
 حتى جكّت ديساه من سرّها

● رأى بعينه التي لم يره  
 الثّبة ، والثّابة ، وحرب البقاء  
 ما صرّف التنسل ولا أبصره  
 ولا رأى من قبل لون اللعاء

● ما هي إلا صرّعات الفزع  
 وصيحة المتسول والقاتل  
 قد انقضى الأمر كأن لم يقع  
 وضاع صوت الحق في الباطل

● وبعد ساعات يؤتسي النهار  
 وغيل قليل ، وما يعلم  
 سبيل السر وراء الستار  
 ويخفي الشسر ويُمحي الدم

● فَرَوَّعَ الشَّاعِرُ عَمَّا رَأَى  
وَهَامَ فِي الْأَرْضِ حَتَّى وَجَّهَ  
أَبْنُ ثَرَى ، يَا أَرْضُ ، يُلْقِي عَصَاهُ ؟  
وَأَيُّ وَادٍ ضَلَّ فِي تَبْهٍ ؟

● حَتَّى إِذَا شَارَفَ ظِلَّ الشَّجَرِ  
فِي رَوْحَةٍ غَنَاءَ رَبِّهِ الْأَدِيمِ  
قَدْ ضَحِيكَتْ لَتَوْرِ فِيهَا الزَّهْرُ  
وَصَفَقَتْ أَوْرَاقُهَا لَتَسِيمِ

● لِيَخْتَارَ فِي الظِّلِّ لَهُ مَقْعِدًا  
فِي رِيْقَةٍ فَاتِنَةٍ سَاحِرَةٍ  
أَذَابَ فِيهَا التَّفَقُّ الْمَجْدَا  
وَتَلَسَّتْهُمَا لَلضَّحَّةِ الْعَاطِرَةِ

● بَيْنَا يُمَلِّسِي الْعَيْنَ مِنْ سَحَرِهَا  
إِذَا أَبْصَرَ الْمَلَّ<sup>(١)</sup> بِهَا مُطَرَّقَا  
قَدْ انْتَحَى الْأَطْيَارَ فِي وَكْرِهِمَا  
فَلَمَسَتْهَا مِنْ تَابِهِ مَوْبِقَتَا

---

(١) المَلَّ : الحيلة النجاة جأ .

● هل سمعت أذنك قصف الرميد  
 في صخب البحر وعصف الرياح ؟  
 هل أبصرت عينك ركض الجنود  
 في فرح الموت وهول الكفاح ؟

● إن كنت لم تبصر ولم تسمع  
 فكيف لك ميلها الأعظم  
 ما بين ميلادك والمصرع  
 ما بين نابي ذلك الأرقم !

● جريمة الفئير وسفك الدم  
 جريمة لم يخل منها مكان  
 يا لجة كل إليها علمي  
 قد جاز طوقك شم الفنان !

● من علم الوحش الأذى والقتال ؟  
 من بث فيه الشر أو الهمة ؟  
 من علم الضبان هذا الخيال ؟  
 والحيوان القدر من علمه ؟



● يا أرضُ ، هذا الرّوحُ من عِليكُ  
 الماءُ والطّينُ بهِ يشهدانُ  
 جَنَيْتِ ، يا أرضُ ، حليّ آدميكُ  
 إذ سُمّيهِ بالأمرِ هجرَ الجنانُ

● يا ضلّةَ الشّاعِرِ ، أينَ النّجاةُ  
 وأينَ ، أينَ المنزِلُ الآمِنُ ؟  
 أكلَ وادٍ طرقتُهُ غُطاهُ  
 طالعةُ منه الرّدى الكامنُ ؟

● حتّى إذا ضاقتْ عليه البُلبُلُ  
 وحزّتْ في الأرضِ عليه المقامُ  
 أوى إلى كَهْفٍ بِسَاحِ الجبلِ  
 صاهُ بفضي لَيْكَةِ في سَلامِ

● ما كانَ إلا حُكْمًا كاذِبًا  
 أفاقَ منه مطيرُ الجنسانِ  
 البحرُ يَرمي نَحْوَ صاعِبا  
 والنّهبُ نارُ ، والدّياجي دُخانُ

● الأرض من أقطارها رابضة  
 كأنما طبقت عليها النور  
 نضج في أرجائها العاصفة  
 كأنما الناس بها يحشرون

● ثم استقر العالمُ القاترُ  
 وأقبلَ النورُ وولى الغلامُ  
 وأعجبا مما يرى الشاعرُ  
 كأنما أمسى بيوالي الحيامُ

■ بدت له الأرضُ كضبر عفا  
 إلا بقايا رمةٍ أوحجرتُ  
 قد أصبح القاعُ بها صفعتا  
 فما طيهما من حيلةٍ أتر

● مررتُ بالبلدانِ مُستعبرا  
 أبكي الحضاراتِ وأرني الفنونُ  
 اتقاضها تملاً وجهَ الرى  
 وكنُ بالأمسِ مكارَ الفنونُ

• أتى على اليأس والأخضر  
 الموج ، والنوء ، وسيلُ الحُسم  
 يا رحمة الله ابطي وانظري  
 ما حصده الموتُ وذلك العدم ١١

• أيتحقُّ الناسُ هذا العذابُ ؟  
 أم حانت الساعةُ من رحمتِكَ ؟  
 ما احتملوا ، يا ربِّ ، هذا العذابُ  
 إلَّا رجاءَ الفُتُوحِ من رحمتِكَ ؟

• لما ترى مغرجاتِ الشفاءِ  
 عن آخرِ الصبغاتِ من رعبها ؟  
 ما زالَ فيها من معاني الحياةِ  
 لإعانةِ الشكوى إلى ربها

• وعله الأعينُ نبتَ النضاءُ  
 في رقدةِ الموتِ كأنَّ لم تَسْمُ  
 مُحَدَّثاتٍ في نواحي السماءِ  
 تُشهدُها هذا الأكسَى والأتمُ

● وهذه الأيدي تحوطُ الصلورُ  
 كأنها في مسوِّفٍ مُتَلَدٍ  
 لم تنسَ في تنزعِ الحياةِ المَنورُ  
 ضراعةً ترميها للإلهِ

● ما عَرَفُوا في صَفَاتِ الرَدَى  
 إلَّاكَ من غُصُونٍ ومن مُنْجِدٍ  
 ولا سَرَى في الأرضِ منهم حُدَى  
 إلَّا ودَوَى بِاسْمِكَ الأَجْدِ

● أميرةٌ تذكروها كلَّ حينٍ  
 لعلَّ الذِّكْرَ إِنَّمَا نَسِي؟  
 أمْ ضرباتٍ قاسياتٍ تُكَيِّنُ  
 بينَ قلبِ النَظِّ والأُفْسُرِ؟

● لم مَرَجَةُ الظُّهْرِ التي تَفْضِلُ  
 مَكْسَمَ الكَوْنِ ونَحْوِ أَذَاهُ  
 يا رب ، غَيِّقْنَا بالليِّ نَحْمِلُ  
 فُحْبَنَا أَلَامُنَا في الحَيَاةِ

● أَلَمْ تَطْهَرْ ذَلِكَ الْمَلَأَ  
 مِنْ كُلِّ حَاصِرٍ أَوْ غَوِيٍّ جَمُوحٍ ؟  
 مَا غَادَرَ لِلوَجُ بِهِ قَائِمًا  
 يَوْمَ لَحْوَى الْأَعْلَامِ طُوفَانُ نُوحٍ

● إِذْ ذَاكَ لَمَّا التَّاسِرِ ضَلُّوا الْمَدَى ؟  
 وَأَخْطَلُوا الْيَوْمَ مَيْسِلَ الرَّشَادِ ؟  
 لَعَلَّ نُوحًا أَسْطَأَ الْمُقْصِدَا  
 فَأَغْرَقَ الْخَيْرَ وَبَجَسَى الْقَسَادَ

● يَا لَيْتَهُ لَمَّا دَعَا بِأَبْنَيْهِ  
 وَحَالَتِ الْأَمْسَاجُ أَنْ يُسْمِعَا  
 لِحُجٍّ عَلَيْهِ الْقَلْبَ فِي حَزْنِهِ  
 ظَلَمَ يَمْرُؤَ الْبُحْرَيْنِ لَمَّا دَعَا

■ يَا أَرْضِ، وَلِيَّ عَهْدِ نُوحٍ وَزَالِ  
 قَتَلَنْكَ الْيَوْمَ بِطُوفَانِهِ ؟  
 مَكِينَةٌ تَطْوِينَ بَحْرَ الْبَيْتِ  
 قَدْ صَزَكَ لِلرَّمَى بِشَطَائِنِهِ

• إلامَ تطوينَ حُبَابَ السَّيْنِ  
 شوقاً إلى فردوسكِ الضائعِ ؟  
 حُرُوتِ ، يا أرضِ بما تحلينَ  
 فلتبقي من طمكِ الخادعِ

• واهي كما أنتِ حل موجهِ  
 تُمزقُ الأكواءَ منكِ الشراعُ  
 بقذُفكِ التيارِ في بَلَمِ  
 عشواءَ لا يهيمكِ فيه شعاعُ

• ملي القلانساتِ وأربابها  
 ضراعةً تُصفي إليهما السماءُ  
 أو فاطركي بالبتِ أبوابها  
 لعلها ترفعُ عنكِ الشقاءُ !

• يا أيها القادونَ والراحونَ  
 في شُعَبِ الأرضِ ولبدِ المومِ  
 تُسَوِّدُ أشتاتاً كما تصحونَ  
 والشمسُ حينئذٍ فوقكم ولنجمُ !

● مَدُّوا لَهَا الْأَيْدِيَ وَوَلُّوا الْإِبْهَامَ  
وَأَرْسَلُوهَا صَبِيحَةً وَاحِدَةً  
قُولُوا لَهَا : يَا مَنْ شَهِدْتَ الْحَيَاةَ  
مَنْ أَيْنَ تِلْكَ النَّظَرَةُ الْجُلُودَةُ ؟

● مِنْ أَيْنَ تِلْكَ النَّظَرَةُ الْخَادِمَةُ ؟  
وَالْقِسْمَاتِ الْمَشْرِقَاتِ الْبَلْبِينَ ؟  
هَلْ أَنْتِ مِنْ آلاَمِنَا هَازِلُهُ ۥ  
أَمْ أَنْتِ ۥ يَا أَهِيْنُ ، لَا تَتَصَرَّيْنِ ؟ !

● أَمْ هَكُنَا أَوْحَى إِلَيْكَ الْقَفْضَاءُ  
ۥ عَرَكْتَ الْحَزْنَ وَالْأَصْعَمَاءُ ؟  
يَا أَبَيْهَا النَّبَاسُ اضْرَعُوا الْمَاءَ  
قَدْ آتَى أَنْ تُصْنِي وَأَنْ تُشْفَعَا

● هَاتُوا الْأَرَامِيرَ وَهَاتُوا النُّصُونُ  
وَكُلُّ مَا يَحْلُو وَمَا يَجْمَلُ  
قَدْ آتَى أَنْ تُقْفُوا بِمَا تَشْمُرُونَ  
ظَلَمُوا النَّارَ بِهَا أَشْعِلُوا ۥ

• أو فاملأوا من زهرها الباتح  
مجامر النار وألقوا البخسوز  
وصعدوا في ذبابة الضارع  
أنفاسكم نشوى جثث المطسوز

• الحبيب يا من أنت حاملة  
في مسمع الأفلاك إذ تصعد  
أصدائها الرقافة الحائرة  
في وجهها الأفاق لا توصد

• يا أرض قاديت فكم تسمي  
أنكثرت صوتي وهو من قلبك  
لا تفرقي مني ، ولا تكزعي  
من شاعر شك إلى ربك

• أيتها الحزونة الباكية  
لا تيأسي من رحمة المنقيد  
لعل من آلامك الطاغية  
إذا دعوت الله من مفكر



● غابـل فـه ، وامـتـفـري  
 وكـتـري عنـك بنـارِ الأـلم  
 وقـدـمـي التـربة ، وامـتـطـري  
 بين يـكـيـه عـجـزِ التـدـم

## الأسيرة الخزنية

هناك بين الأسوانج الخردقة يند يورخ من الرمال بين  
 شاطئ البحر الأبيض وبحيرة النزلة حيث تكثف  
 أكوام ( كنز المجلد ) من يوقازها المصانة على  
 آثار قلعة مهيمة جلس عليها القناصل أيام صباه يبرح  
 في أسيرة حائلة بين رمل وصخور ولسواج .

زار هذه القلعة ذات سماء قروية في جو حاصف  
 لهايت « ما حاجت من أسلم وآلام المردت في  
 سبات هذه القصيدة تحية لروح إله أسيتها للمزودة .

جذمت فاعبة أحلامي وليلائي  
 فهكّل لندك حبيب من صباياني ||

يا كعبة لخيالاتي ، وصومعة  
 رنكت في ظلتها لحن آهياتي

لحبة أول أشعار حطت بها ،  
 وجمالها بها أول وملائي

عليك وادي أحلامي وقفْتُ أرى  
طيفَ الحوادثِ تخفي بعدَ مأساةٍ

أوي إلى جنباتِ الصخرِ مضرّاً  
أبكي لأميةٍ مرت وليلاتٍ

لقد غيرتسا الليالي بعدَها سيراً  
وخطتنا المموادي بعضَ أشاتٍ

تلفت القلبُ في ليلاءٍ باردةٍ  
يكى ليليتك القمرُ المضياتِ

وذكراتٍ من الماضي بطلانها  
بين الحضورِ وشطآنِ البحيراتِ

• • •

يا طولَ ما تفتت الصخرُ أناسي  
وشدَّ ما رجعت الموجُ أهاسي

يا قلبُ ، وادي الصبا حالت ماريحهُ  
وأفقرت من صباهُ الجميلاتِ

فلا الجداولُ تحووها ملحةً  
ولا الخيالُ نهو بالظهوراتِ

صَوَّحَنَ مِنْ مَشْرِقِ الْوَادِي لَمْرِيهِ  
فَمَا بَيْنَ مُطِيفٍ مِنْ غِيَالَاتِ

مَا فِي حَيَاتِكَ مِنْ مَلَوَى تَلَوْدُهَا  
لَكِنَّهُ الْحُبُّ ذَلِكَ الْقَاهِرُ الْعَاسِي

قَدْ غَدَجَاتِكَ غَوَاشِيهِ الْهِيَ مَكْتَنُ  
إِنَّ الْيَالِيَّ مَلَأَى بِالْمُفَاجِئَاتِ

• • •

بِالْكَثْبَةِ حَيْرَةٌ ١ مِنْ يَوْمَادُ شَاطِئِهَا  
وَمِنْ يُسِيرَ إِلَى الْوَادِي مُنَاجَاتِي ؟

وَمَنْ يُعِيدُنَا أَطْيَافَ لَبَنِهَا  
وَمَا خَنِمْنَا عَلَيْهَا مِنْ أَوْقَاتِ

وَعُطُورٍ فِي حَقَائِقِهَا وَقَدْ عَبَّكَتْ  
يَدُ الْقَصْبِ بِمَوَاشِيهَا الْمَوَشَاةِ

بِفُتْنَا بَلَسْنُ ، فِي الشَّطِّ ، مَضْرُودُ  
ضَمَّ الشَّيْثَانِ فِي عِلَاقِ جَنَاتِ

وَالْقُلُوبِ أَحَادِيثُ بِحَاوِيَتِهَا  
تَتَوَحَّحُ الطَّيْرُ فِي ظِلِّ الْخَمِيلَاتِ

• • •

يا ليلسة قد فعلنا من كواكبها  
 في زورقٍ بين ضفتيّ ولحلت  
 يسري بنا موهباً ، والريحُ قلعه ،  
 كالنجم يسبحُ في جلويّ هالاتٍ  
 وفي السواطعِ السجدةِ أغنيةً  
 يصحبها المرجُ في سحري موجاتٍ  
 ما كان أتعسا دنيا ، وأهنا  
 في ليلها الصحو ، أو في فجرها الثاني  
 مرّت خيالاتٌ ماضية ، وما تركت  
 سوى وجعٍ ليلها الحزينات  
 ومن تلهفُ أحالي وثارتها  
 يا للجنّاتِ من وجدي وثارتي  
 يا صرخة القلب ، هل أسمعنيك صدّي  
 من ذا يردّ الصدى في جوفِ موماةٍ ؟  
 جري مغاورٍ ألهي فقد صدّرت  
 من نبعٍ ماء ، ومن أظلالٍ واحاتٍ

فنى ، حل ظمأ ، قلبي بها ولمسي  
وضلت العين فيها إثر غساياتي

حتى المرافف صمت عن نداماتي  
فما ترد على الأهمام صبحاتي

• • •

يا من تظنت شبابي في بفاعتيه  
ورحت تسخر من دمعي وأثباتي

حرمت أيلمي الأول مفارقتها  
فما نعمت بأوطاري ولذاتي

فدغ غواني عزوناً يرف حل  
ماضي ليالي ، وأصم ، أنت ، بالآتي

دعني حل صخرة الماضي لعل بها  
من الصباية والتحنان منجاني ١

## صحرة الليثي

صحرة لا تُجَلَّ في الكائنات  
غشيتها جلاله الأبدان  
جلورتها الصحراء تسترف إلى  
سمّ وقرّ المحيط جنب الفلاة  
أبدان قد أقاما إليها  
لم تجمعتهما يد الحادثات  
وجدا للثقي عليها قفرا  
بسد آبار فرقة وشحات  
ليلة غورت بها الأنجم الزهر  
سر وأضفت موائد الظلمات  
نواظفت في دجاسا لراح  
لك خوالي الأبراج والمسالن

وكان الزمان خالجه الرو  
ع ولج الوجسود في الشبهات

وكان الوجسود لم يحسب إلا  
ذلك الصغر والنع الجنيات

عند الامتداد بين جلال  
من أجدا به وثيق الصلات

برزخ تعبير الليالي عليه  
بين حبرين من بيل وحياة

ركزتهما الآباد بينهما رم  
سزا على صولة النحور المواتي

فأقامت نبر التفسر واليه  
م أحاديث أصغر خاليت

واحتوت سر كائنات كان لم  
يُبغثها سيرة مع الكائنات

• • •

كشفت لي الصحراء من دوما السوا  
مع ما لا تحسده فطراني



وباطاً من الرمال تراهي  
ككتاب مسموٍ الصفحات

هو مهد البحر الخفي ، ومشوى  
ما تُجِنّ المحرّاء من معجزات

ربّ ليل مكوكبٍ خطرت في  
هـ الدّراي وغيشة القمات

ورمي البدر بالأشعة تبسو  
فوق وجه الرمال متعكّلات

وسرت نمة من القينل حيرى  
وغشاء الصّواحح الطالرات

فلذا الليل روعة وجلال  
وإذا القصر غارق في مهبّات

غير فلك القرب في تيهه اتنا  
في كيبب القواد والنظرات

أرقسه مهابسة حكتها  
لقنه من ريوحه النابيات

لقد شجاهُ هوى القنصام الصَّحارى  
والصَّحارى مشارةُ العُيُونِ

ربَّ ناهٍ مدَّتْ إليهِ هواما  
فهوى في شِرَاكها القنائلِ

ينطسحُ الدَّوَّ بارداتِ الليالي  
ويغروبُ الحسزونَ ملتهياتِ

فتنكَّتهُ صومئها ويسراهُ  
ظمأً من عُيُونها الجذباتِ

حرمتُنهُ الصَّحراءُ غلاَّ ورجأ  
في حواشي واحاتها التَّضارَاتِ

فسكر القنصرَ هل لهُ فيه قسبرُ  
ضمٌّ من جسمه نَحيلَ رُفَاتِ ؟

أترى غيرَ أحطَّسٍ نخراتِ  
في ثابساتِ الرَّمالِ متثراتِ ||

• • •

صحراءُ الحياتِ كم هيَتْ فيها  
شاردةُ الفكرِ ، تالسةُ الخطواتِ

ميرتُ ليها وحدي ، وقد حطمتُ له  
سقدارُ في جنح ليلها مشكاتي

ولكم أرمدة المجيرُ جفوني  
ورمتني المروورُ بالفضحاتِ

لم أجدُ لي في واحة العيش ظلاً  
أو غديرأ يبيلُ حرّ هاتي

أسفاً للحياة أصكس لظاهيا  
وأرامها وريضة العذباتِ

بعدتُ عني الحقيقةُ فيها  
وأخلفتُ ممائي الغاياتِ

كلما هاجتِ الرياحُ صراخها  
هدجتُ في عزيمها صراخها

غيرُ ذلك الصخر العنيد الذي ض  
سج عليه البابُ من أنساني

ظلمتني ذراهُ مضرّد الفخ  
سرر أبث المحيط حرّ شكائي

• • •

أنا فوق المحيط كالطائر النا  
له يملو موالج اللجات

ناشراً فوق عريضه من جنا  
حي ظلال المموم والحمرات

مُعنِناً في ساليه ألقنى  
بشيد الخلود في صدحاني

للإله العظيم من لُجته النا  
كنز أطلو الجميل من صلواتي

وأناجيه طائراً رفة في اللبـ  
لو بُغْتِي خَمائلَ الجَنَاتِ

• • •

صخرة الملقى ، أتيتك بعد الأ  
بن أشكو من الحياة أفاقي

أنا ذاك الشادي الذي تكت ربي  
ش جناحيه حبة العاصفات

أنا ذاك الشريد في صحراء الـ  
سمير شكل قليل في القلوات

في ثراها النبيّ ومدّت أجلا  
في وماضي الماضي مسن أوقاتي

أنا قيسلوة جفّتها الليالي  
في زوايا النيسان والنفلات

وأرثت أولادها فهي بكى  
من شجاعتها حياة التفتات

أنا طيف الماضي على صخرة الأ  
باد ، استشرّف الزمان الآتي

ووراثي الصحراء ، وادي النسايا ،  
وألمسي المحيط لُجج الحياة

بين عيريهما ثوث غسرها  
في وحل<sup>(١)</sup> القوي من ليلاي

لا أمتبك صخرة الماضي لـ  
كن أمتبك صخرة المساء

---

(١) حال قوي : تحرك من حال إلى حال .

## امراة وشيطان

أَفْسَنْتَ لَا بِمَنْعَرٍ جَبَّارٍ هَوَامَا  
أَبَدَ النَّمْرِ وَإِنْ كَانَ إِلَا

لَا وَلَا أَفْكَتَ مَهَا فَانِنْ  
قَرَبُشُهُ وَاحْوَتُهُ قَبَضَتَا

قَبِيلَ عَنْهَا إِنْهَا مَحْبُورَةٌ  
تَحْدَى سَطْرَةَ الْجَنِّ سَطَامَا

وَصَحْرُ بِالْمَبْأَا مَوْحَسُودَةٌ  
وَهَمْسُ الدَّهْرِ مَوْحُودٌ صَبَامَا

حَدَقْتُ حِلْمَ الْأَوَالِي وَوَعَتُ  
لِصَمِّ الْحَبِّ وَمَالِ سَوْدٍ لَهَا

قَبِيلَ لَا يَذْهَبُ عَنْهَا كَيْدُهَا  
غَيْرُ شَيْطَانٍ وَلَا بِحُورٍ وَكَلَامَا

وروا عنها أحاديث هوى  
أكرم يُقربُ فيها من رواقها

ولما طيرَ ليلٍ صُبَّتْ  
بلمساءٍ مفكهنٍ يداهما

بذكرُ الركبِانِ عنها أتها  
سرفت من كل حناء فتاهما

وقيلَ بينَ عيني زوجيه  
كلُ مشوقٍ دعتُهُ فعمامها

كلما التذتُ وصلاً من فنى  
سرتة وهو في حِضْنِ هواها

واحرته في أسيرِ زهرة  
بشرقِ الأفاس من طيبِ شكاها

زهراتُ مثكنتُ عشاقها  
بمسونِ شرفاتٍ في كراها

لإذا ما التيسلُ أوعى سيرة  
أطلقتُ لشباحهم في متداهما

مُهَجًا غَفَاقَةً مَلْهَامَةً  
وَعِيوناً ظَلَمَاتٍ ، وَشِفَاهَا

تَتَبَدُّ الْأَمْسَ فِي لَذَائِهَا  
وَلِيَالِيهَا ، وَأَشْرَافِ رُكَاةَا

تَتَسَلَوِي بَيْنَهُمْ مَبْرُوءَةً  
شَهْوَةً ، يَتَهَمُّ الْفَيْلَ لَعَلَّهَا

مَبْرَ الشَّيْطَانُ يَوْمًا أَفْنَعَهَا  
فَرَأَى ثُمَّ قَتَلَهَا مَا رَأَى

أَيَّ وَادٍ رَالِحٍ أَحْجَارُهُ  
تَحْلُو الرِّيحُ عَلَيْهِنَ لُرَاةَا

أَيَّ قَهْرٍ بَاذِخٍ فِي قَتْلَةٍ  
نَحَبُ الْأَنْجَمِ مِنْ بَطْرِ ذُرَاةَا

وَمَرْوَبٍ ، حَوْلَهَا ، مَلْهَمَةٍ  
كَأَلَامٍ سُنَّرتْ فِي مَحْتَاةَا

وَبَرْوَجٍ لِحْصَامٍ زَاخِلٍ  
هُوَ بِالْأَكْلَرِ يَهْجُو مِنْ كُوكَاةَا



ظنَّها من عَيْتَرٍ نالِجَةٍ  
أعطتْ عناءُ بالأسرِ صَوامِها

فهوى من حالِقي يرتادُها  
طُرُقَاتِ زَعْرِفَ الثَّنِ حَمَامِها

وَرَكَا حَيْثُ وَكَا فَاغْتَابَها  
منظرُ الرَّمْرِ الَّذِي زَانَ رِيَامِها

أَصْحَى من ذَهَبٍ تحبُّها  
بَعَثَتْ فِيهَا الدَّرَايُ سَنَامِها

كَلِمَا مَسَّتْ بِدَافِ زَهْرَةٍ  
عَطَفَتْهُ لِقَطَافِ شَفَتَاها

فَجَنَى مَا شَاءَ حَتَّى لَمْ يَسُدَّعْ  
فِي أَصْبَحِ زَهْرَةٍ إِلَّا جَنَامِها

وَاتَّقَى مِنْ عَطْرِهَا فَانْصَرَّتْ  
مِثْلَ حَبَابٍ مِنَ اللَّاسِ بِرَامِها

عَجَبًا مَا لَمْتْ غَيْرَ السُّرَى  
أَيُّ نَسِيرٍ شَاعَ فِيهَا فَرَاهَامِها ؟

نظرةٌ ، أو خطرةٌ ، ولتطجتْ  
 طرتهُ حِيزَةً ممّا حرّاها  
 واستحالتْ بينَ عَيْنَيْهِ دُمَى  
 حَبِيبَةٍ تَسْتَقِيقُ الْبَابَ خُطَاها  
 فُكَّ عَنْهَا السَّحَرُ فَأَرَمَتْ إِلَى  
 حُلْمِ الْحُسْنِ وَخَفَّتْ قَدَمَاهَا  
 وَوَدَا الشَّيْطَانُ فِي أَثَارِهَا  
 سَابِغاً فِي مَحْشَى طَبَالِ مَدَامَا  
 بِأَمَّا أَكْبَدَ لَمَخَرَتْ ثُمَّ فَرَّتْ  
 لَحْظَةً مَرَّتْ ، وَلَكِنْ مَا وَعَاها  
 وَدَنَا الْبَلُّ ، وَوَرَّتْ مَدْحَةً  
 قَبْهَتُهُ ، حِينَ لَا يَخْشَى انْتِبَاهَا  
 لِيُفَا مَالِدَةً حَالِطَةً  
 بِالْأَبَارِ سَوْدٍ لَمَرَمَتْ طَرَفَاهَا  
 مِلْثُوهَا الْخُصْرَةُ لَسُوراً وَشَكَا  
 تَمَّتْ وَالظُّفُفُ فُخَّارُهَا

وصحافٍ كهاويلٍ الرؤى  
تجدد الأتقى فيها مشتهاها

وإذا مقصورة من حوكيه  
خلقا تنيف بالروح دماها

وقفت غايبة في بابها  
قد تخرت غير فضل من حلاها

يا لها من فتنة قد صوّرت  
في قوام امرأة راع حبها

طلعت في حالة من خضرة  
وحيون يترقرق مياها

ثم نادت : يا أحبي أنفضوا  
واغمسوا الليلة حتى مشتهاها

وثلاثي الصوت لا رجح صدئ  
لا ، ولا ثم مجيب لينداها

فعرّكتها رجدة ، فالتفت ،  
فرأته ، فلقاها وجها

أبصرتُ وجهاً كَوَجْهِ الْمَيْخِرِ لِسَمِ  
يَتَكَتَّبُ ، شَاهِدٌ هَذَا الْوَجْهَ شَاهِدَا

وَرَأَيْتُ كَفَّيْهِ يَتَذَيَّ مِنْهَا  
أَرْجُ الزَّمْسِ فَأَجْتُ نَظْرَتَاهَا

عَرَفْتُ مَا اجْتَرَحْتَهُ بِدُهُ  
أَوْ لَا يَحْرِفُ مِنْ دَاسِ حِمَاهَا ؟

يَا هَذَا الْمَيْخِرُ ! دَوَّتْ وَمَتَشَتْ  
صِيحَةٌ يَنْفِرُ بِالْوَيْلِ صَدَاهَا

فَانْصُ الثَّيْلَانُ عَنْهَا صَارِعَا  
أَتَرَاهَا تَتَحَدَّى ؟ مِنْ تَرَاهَا ؟

قَبَلْتُ فِي شَقِيهَاتِ آيَةٍ  
مِنْ مُبِينِ السَّحْرِ ، أَوْ مَا قَمَحَاهَا

فَدَكْتُ تَرْمِضُهُ فَاعْطَجْتُ  
عَيْنُهُ ، حِينَ أَثَارَتْ بِمَعَاهَا

بَدَأْتُ تَلْكَ الْمَصَا جُمُجِمَةً  
رِيحَ لَمَّا شَرَعَتْهَا فَاتَّقَاهَا

هي من ملكة جين من ثعب  
بخرمه بالكاهل متجبراهيا

فتحسى غامبا مبيبا  
وتحت والاسى بلجيسم فاهيا

وسجا بينهما الصمت الذي  
بغشى الأرض إن كان رداها

والفت عيناها فاستروحا  
راحلة من قبلها ما عرفها

عرفت من هو فاختلعت له  
ورأت من هي فاصحيا قواها

قال : أخطأ ، المفري لي نظيرة  
اشتت كل جمال واشتهاها

والمفري لي شيرة حارمة  
في ذي ، لو أنابسى ما أباهيا

بالسليم ! ما عصره ؟  
كل ما في الثبر من وكدر لظاهيا

فاجابت : زهراتي رُدْما  
إِنْ تَقُلْ حَقًّا وَلَا تَبْغِ الْإِثْمَ

قال : لَا أَذْكَرُ إِلَّا حُلُمًا  
لَحْظَةً ضَلَّ بِهَا عَقْلِي ، وَكَلَمًا

أَمْيَ جَيْشَمْ ؟ أَمْيَ رُوحَ ؟ إِنْ تَكُنْ  
لَا يَرُدُّ الرُّوحَ إِلَّا مَنْ بَرَأَهَا

فأجبتَ هَوولَ ما يَهْلُسهُ  
فَلَمَحَتْ مَهْ وَأَغْضَى نَظِيرَاهَا

صاح : غُفْرَانُكَ لَا يَحْصِي  
أَطْلُبِي مَا شِئْتَ مِنِّْي مَا غَلَاها

أَنَا مِنْ تَخَطَّى قَدَمِي  
مَسِجَ الشَّمْسِ فَيَرِيدُ غُحَاها

أَنَا مِنْ جَفَى النُّجُومِ فَمِي  
وَأَرَدَ الْأَرْضَ غَرَسِي فِي دُجَاهَا

وَنَسَى الْقَمَمَ الشَّمْسُ بِلَدِي  
فَيُرَى مَحْشُورًا لِي مُرْتَقَاهَا

وأجسيءُ الأرضَ من محرمها  
فلذا بي شـدائي قُطبها

وأمددَ الرِّيحَ من وجهيها  
فجوبُ الكونِ لا تلوي اتجاهها

أرادني عاجزاً عن درك ما  
تمنى امرأةٌ ؟ عزت منها !

أهـ ، ما أضعفَ سلطاني ، وما  
كنتُ إلا بفسروري أتبها !

قالت : الآنَ سلاماً زائري  
وريتُ قسي إن رمتَ رضاهـ

أيا الشيطانُ ، ما أعظمَ ما  
قلتهُ ، ما قلتَ لغواً أو سفاها

زهراي تلكَ ، ما كانت مسوى  
شهواتٍ ، جيسي الطافي ثماها

فهرتني ، واستلثني بها  
خيرةٌ ، يهشُّ قلبي عقرناها

وَأَلَابِئُهُ أَنَّى لَمْ تُطِيقْ  
فَاتَا تَمْلِكُهُ أَنَّى سَوَاهَا

قَدْ صَنَعْتَ الْحَقَّ ، قَدْ عَلِمْتَنِي  
فَارْحَسِ الْمَرَاةَ فِي ذَلِكَ هَوَاهَا  
فَدَاكَ مِنْهَا ، فَالْتَمِ وَجْهَهُ  
غَيْرَ مَا كَانَ ، لَقَدْ أَلْفَتْ أَسَاهَا !

قَرَّبْتَ بَيْنَهُمَا رَوْحُ الْأَمَى  
فَلَجَّيْتَهُ بَعْدَ حِقْدٍ وَاجْتَبَاهَا

وَاسْتَهَلْتُ دَمْعَةً مِنْ عَيْنِهَا  
دَمْعَةً رَقَتْ وَشَقَّتْ قَطَرَتَاهَا

ضُمَنْتَ كُلَّ عِلَابٍ وَضَنْيَ  
كُلِّ مَا فِي الْغُصْرِ مِنْ بَثِّ أَسَاهَا

وَرَأَاهَا فَتَدَدْتُ حِينَئِذٍ  
رَحْمَةً فَاحْتَالَ يُخْفِي مِنْ بُكَاهَا

وَبَكَى الشَّيْطَانُ ! يَا لَامِرَأَةَ  
أَبَكَتِ الشَّيْطَانَ لَمَّا أَنْ رَأَاهَا !!



## انتظار

طالَ انتظارُكَ في الظلامِ ولم تنزلْ  
 حينمايَ ترقبُ كلَّ طيفٍ عابرٍ  
 ويظهرُ سمى صوبَ كلِّ مَرْتَبَةٍ  
 في الأفقِ تحقُّقُ عن جناحي طائرٍ  
 وترتدُّ روعي فوقَ أنقاسِ الرُّبى  
 فظلمها نفسُ الحبيبِ الزائرِ  
 وتخيَّفَ قلبي إلّا كلَّ شعاعَةٍ  
 في الليلِ تومضُ عن شهابٍ غائرٍ  
 فعملٌ من لمحاتِ نوركِ بإبرقٍ  
 ولعله وَخَّحُ الجبينِ الناصرِ  
 ليلٌ من الأوهامِ طالَ سهادُهُ  
 بينَ الجنوىِ المضيِّ وهجرِ الخاطرِ

حتى إذا عتقت بمقنعك النسي  
وأصغت أسمعني انتباهة حاسر

ومررى النسم من الخمائل والرؤى  
فشوان يبق من شباك الماطير

وترسم الوادي بللر مائه  
وتكت حملمه فثيد الصافير

وأطلت الأزهار من ورقاتها  
حيرى تعجب الريع الباكير

وجرى شعاع البذر حولك راقصاً  
طريقاً على المسرح النضير الزاهر

ونجست الدنيا كأبهج ما رأيت  
عين وصورها خيال الشاعر

ومضت تكذبني الظنون فأنني  
مُحملاً دقات قلبي التامير

أقبلت بالهبات نملأ خاطري  
محرراً وأملأ من جمالك ناظري

أوغلتا الصمتُ الرهيبُ ونحنُ في  
 شكٍ من الدنيا وحلمٍ ساحرٍ  
 حتى إذا حان الرحيلُ هفتَ بي  
 فرقتُ واستبكتُ عطالكَ نواظري  
 وصرختُ باليسلرِ المودعِ باكياً  
 وبلاكَ تمكُّ بي وأنتَ متادري  
 يا ليتنا لم نضحْ منكَ وليتها  
 ما أمجلكَ وحيَ الزمانِ النابري

• • •

ولقد أتتْ بعدُ الليالي واقضتْ  
 وكأنتما في الدهرِ لم تنصاورِ  
 بُدِدتُ من عطسكِ لدهكِ ورقةٍ  
 بجنينٍ مهجورٍ وقسوةٍ هاجِرِ  
 وكأنني ما كنتُ إلتفكتُ في الصَّبَا  
 يوماً ولا كنتُ الحيلةَ مشاطري  
 ونيتُ أنتَ ، وما نبيتُ ، ولاني  
 لأعيشُ بالذكرى .. لعلكَ ذاكري

## أَيْتِهَا الْإِشْبَاحُ

• هي ذكريات قديمة يصور الشاعر غرته من  
طروقتها ذات ليلة . فيسأل انكارها ويجهل أمرها  
وهي لا تبدل دعواه فصر على موتها ته ويضي  
الشاعر في محاربه ليردها عنه في متاهلة محزنة  
وعسرة مؤثرة .

لِمَ أَقْبَلْتِ فِي الظُّلَامِ إِلَيَّ ؟  
ولماذا طرقتِ بابي لَيْلًا ؟

لَا تَحِينَ لِلزَّكْرِ ، أَيُّهَا الْأَعْب  
سَبَّاحُ ، فاضفي ، فما حَرَّكَكَ قَبْلًا !

• • •

أَتُرَكِّي فِي وَحْشَتِي ، وَدَعِي  
فِي مَكَانِي بِوَحْشَتِي مُظْلًا

لَسْتُ مِنْ قَصْدِينَ فِي ذَلِكَ الْوَسْوَ  
دِي ، فَعْمَلُوا إِنَّمَا أَقُولُ كَقَوْلِ الْأَعْلَا

• • •

لا تطلي الوقوف تحت سباحي  
 لن تروني فيه لقواء محلا  
 ضل مسراك في الظلام فمؤدي  
 واحلري فيه ثانياً أن يخيل

• • •

ذاك مأواي في تخوم القيافي  
 طلل واجم عليك أطلا  
 قد تحلّيت من زمني فيه  
 وهو بي من زمانه قد تحل

• • •

لن تروني من غلاله غير غفا  
 ق شمع يكاد في القيسر يل  
 وغيال مغرق في فصول  
 بات برمي ذباله للفضلا

• • •

لأرحي بهوه الكتيب لما فيه  
 لعينيك بهجة تجلي  
 قد نزلت المشي فيه حل قف  
 سرجه الحياة ماء وظلا

• • •

كانَ هَلَاكَ الْكَانُ رَوْضًا نَضِيرًا  
 جَرَّ فِيهِ الرِّيحُ بِالْأَمْسِ ذَيْلًا  
 كَانَ فِيهِ زَهْرٌ ، لَمَّادٌ مَشِيمًا  
 كَانَ فِيهِ طَيْرٌ ، وَلَكِنْ تَوَلَّى

• • •

فَاسَلِي مَنْ شَقَاتِهِ وَدَعِيهِ  
 وَحَدِّثْ بِصَحْبِ الْكَوْنِ الْمَلَأَ  
 وَاطْرُقِي غَيْرَ بَابِهِ ، إِنَّ رَوْحِي  
 أَحْكَمْتُ دَوْنَهُ رَتَاجًا وَقَلَا

• • •

أَوْقُوفًا إِلَى الصَّبَاحِ يَابِي ؟ !  
 شَدَّ مَا جِئْتِهِ خَبَاءٌ وَجَهْلًا  
 أَبْعُدِي مَنْ وَرَاءِ نَافِثَتِي الْآ  
 نَ وَوَقْفًا إِذَا انْتَبَهَتْ وَمَهْلًا

• • •

إِنَّ مِنْ تَحْصِهَا مَزَارًا صَرِيحًا  
 سَامَهُ الْبَرْدُ فِي الْعَشِيِّ قَتْلًا  
 وَأَزْأَعِيرَ حَوَائِثَهُ فَابِلَاتِ  
 مَزَكَّهَا الرِّيحُ فِي الْقَلِيلِ شِلَا

• • •

كانَ لي في حياتها غيرُ ملوئ  
 قد عيَّسني بِمَسُونَتها أنسلي  
 فهي بِقِيَّاسِ صابئةٍ ودموعِ  
 جِثًّا عندَما شاعَماً وظلًّا

• • •

إنَّ جِيسِي بِها أَحَقُّ منَ اللو  
 نِ وقليبي بِها منَ القسِرِ أُولي  
 جُنَّ قَلْبِي فَاسْتَفْحَكْتُهُ النَّايَا  
 حيثُ أَبْكِي الحَقِيقَةَ عَفْلا

• • •

لا تُطِيلِ الوقوفَ ، أيتها الأثَرُ  
 سَبَّاحُ ، ظمفي ، فَا رَأَيْتُكَ قَبْلا  
 أَوَلَمْ تَسْمِ ؟ جِهَانُكَ منَ أَلَدِ  
 سِ ! فَمُودِي ، فَا كَدَّ بَنُوكَ قَوْلَا

## بحيرة كومو

تحتل بحيرة كومو أجمل البحيرات الثلاث التي  
يتفرد بها الليباردي الإيطالي ومن أجمل مفايق  
أوروبا التي جلبت إليها كثيراً من الثمراء فالتهم  
أرق أشجارهم وأعذب أثمارهم . وقد زار الشاعر  
هذه البحيرة متقللاً بين شواطئها وبهاتها وأروع جبالها  
التي بالبرونات تنظم هذه القميدة التي أهداها إل  
أديبة أمريكية صبية في هذه الزيارة ... .

هَيْبِي الكَاسَ وَالْوَتَرَ	تلكَ كومو ، متى النظرُ
واصلي : يا غواطري ،	طَوَيْتَ شَقَّةَ الْفَقْرِ
ودَكَّتْ جَنَّةُ النَّاسِ	وحلا عنسدها الْفَقْرُ
قد بُعِثَ بِهَا عَلَى	موعد غدير مُنْتَظَرُ
في مساء كَاتِبِهِ	حُكْمُ الشَّيْخِ بِالصُّغْرِ
أَلْبَحْسِيَّاتُ وَالْجِبَالُ	تَوْشَحْنَ سِنَ الشَّجَرِ
وتَكْتَبْنَ بِالْقَمَا	مِ وَالْمُفَرِّقَ بِالْقَمَرِ
وَالْبِرُونِيَّاتُ ، غَادَةُ	لَيْبَتِ حُلَّةَ السَّهْوِ
نُشِرَتْ فَوَلَّهَا الدِّبَا	رُكَا بِتَسْرِ الْفَرْسِ
وَعَبَّرْنَا رَحَابَهَا	فَأُذِرَتْ لِمَنْ هَبَّ



هاكها قبله ، فمن رامَ ظير كعبِ الخطرِ  
فتمرنا لخدورها زُمرأ تلوها زُمر  
في زُججاجِ مُحكمسنٍ لا دعوان ولا شرر  
يتخطى بنا القضا ء حل السندسِ الصغيرِ  
سُلمٌ يُشبهُ الصرا طَ تسمى على البصرِ  
فلل أنجمِ مرقى وللد الخبِ منحدر  
وتحكننا بقمة دونها قبة الفِكْر  
بهج في كنوزها للمحبينِ مدحسر  
بابل ؟ أم بحيرة ؟ أم قصور من الدرر ؟  
أم رؤى الخلد في الحياة تعقلن للبر ؟  
جنا أميائها وحيناً إلى البكر  
ونزوعنا إلى الفيسر تهيأن الممر  
تبيت شغلها القلوب ، وهلكسن الممر  
أوجهه مظلماً ركت زهرة الصيفِ المطر  
أصبحناية التماسِ هلالية الطرز  
يتوهجن بالثياب وينادين بالخضر  
طامسة تُعيدُ الشفي وتُعطي له العسر  
تسبح الخط من قفا ، وتبقي ، ولا تذر  
إنما تنظر السا إلى هدير الصور

لسترى الله خالقاً      مُبْسِداً ، مُنْجِزاً الأثر  
 شاصراً فيلر ، طُفّاً بها ،      ختها كل مبتكر  
 ألالون قد ممتت      في القاضيات والملاز  
 فزود من العيسم      لأيامك الأخر  
 أين واعي الخبيلر ، أم      قاهر يأكسه الثور ؟  
 لا تكمل العصبه القري      هنا أوردق الحجر  
 ها هنا يثمر الجما      دُوبوحيسي لن شقر  
 آه لولا أجسة      تزلوا شاطيء النهر  
 ورفسات مطهر      وكريم من التبر  
 لتنتت شرفه      لي في هله الحجر  
 أقطع العمر عتعا      غسيرة وان علق النظر  
 فلف فلز من رأى      ولقد عاش من ظهير

• • •

يا ابنه العالم المديد حيل عاكساً غبر  
 في دمي من ثرائه      نقحمة البدو والحضر  
 وأمان لمن شدا      ومعان لمن فقهر  
 ما تيرين ؟ ألقى !      إن في عينك الخبر  
 ألهيسان هنا      ليس يجليهما الحذر  
 نحن رؤوان حاصفا      نر وجسان من سفر

فاعلوي الروحَ إن طمسي      واعرلي الجسمَ إنْ ثَارَ  
 تفتتْ غتَرُ بابلر      وهوى الكأسُ وانكسرَ  
 وهنا كرمهُ الخلو      دِ فطوبى لمن عَصَرَ  
 فِيمَ ، والنبيحُ دافِقُ ،      يَشْتَكِي الظامُ الصَدْرَ ؟  
 ولنْ هله الميرونُ      تفتننَ بالمحسوزِ ؟  
 بننْ يكمنْ بالتهى      لعبِ الطفلِ بالأكرِ  
 هنْ أصفى من الثما      عِ وانضى من القدرِ  
 ولنْ توشكُ التُدى      وكتبَ الطيرُ في القحْرِ ۥ  
 كلَّ السفلِ لائقه      همَّ بالصدرِ واجدِرُ  
 عثرَ في القوبِ واشتكى      وطاةُ الخبزِ والويرِ  
 سيرةُ الطائرِ للملح      بي في قيسديه نَقَرَ  
 ولكنْ رقتِ البها      سمُ واسترملَ الشعرُ ؟  
 نمرُ قاضجُ الجنى      كيفَ لا تطفئُ القمَرُ ؟  
 ما أبى الظلمةَ آدمُ      أو هوى فيه أو عثرُ  
 زكوةُ نورِ الحيى      وتري الله من كفرِ  
 كأمننا ضاحيكُ الحب      بَ ، مُصَفَّسى من الكدرِ  
 فاسكني الخمرِ وارغفيه      على ركةِ الوترِ  
 وإذا شئتَ لغنيه      على نغمَةِ القطرِ  
 فندأ بالحبِّ الشبا      ب وثبقى لنا الدكرُ

## أييس الجديدة

ليلة أول أغسطس سنة ١٩٣٩ ، مدينة زيوريخ ،  
 على شاطئ بحيرتها إذ اسفل بهمة سويسرا الوطني  
 الأكبر ، بين المراكب الصاعدة المرساة ، وألوار  
 المشاط والأسهم الثرية ، وأشجار مرصها الضخم .

روحي المقيمُ لديك ؟ أم شَبَحِي ؟  
 لميت برأسي تشوةُ القسوح !  
 يا حانسة الأرواح ، ما صنعتُ  
 بالروح فيك صباصةُ القنداح  
 ما للمساء أدبها تهب ؟  
 الفجر ؟ إن هتجرت لم يكسح !  
 وكيم البحيرة مظلمة سُجِرَتْ  
 أو فُجِرَتْ من هرق مندبح !

عَرَضْتُ بِهَا كَهْمَ عَرْمَةٍ  
 وَعَرَضْتُ ، لَمْ أَنْطِقْ وَلَمْ أَبْحِ  
 يَا رَبِّ ، صُنْمُكَ كَلَّةٌ فَتَنٌ  
 أَيْنَ الْفَرَارُ ، وَكَيْفَ الْمُطْرَحِي  
 هَلِي الرِّوَالِحُ ، أَنْتَ خَالِقُهَا  
 مَا بَيْنَ مُجَرَّدٍ وَمُتَشَبِّهِ  
 « تَائِس » لَمْ تَعْبَثْ بِرَأْسِهَا  
 لَكِنَّهُ أَشْفَى عَلَى الْبُرْجِ  
 مَا بَيْنَ أَسْرَارٍ مُخْلَفَةٍ  
 وَطُرُقٍ بِبَابِ غَسِيرٍ مُضَيَّعِ  
 عَرَضْتَ الْجَمَالَ لَهُ فَأَكْبَرَهُ  
 وَرَأَيْتُ فِيهِ فُجُنَّ مِنْ قَرَحِ  
 أَتَرَى مُعَالِفِي عَمَلٍ قَدَرِ  
 لَوْلَاكَ لَمْ يَكْتَتَبْ وَلَمْ يُنْشَرِ ؟  
 إِنِّي جِدْتُكَ فِي جَنَى شَفَا ،  
 وَبَدَرٍ ، وَوَجْهِ مُشْرِقِ الْوُضْءِ  
 وَلَوْ لَمْ تَطْعَمْ ، جَلَسْتُ مَبْحَنِي  
 نَسَرْتُ النُّهْرَ ، وَجُلْتُ فِي السُّبْحِ

نَارُ تَطِيرُ ، وَمَوْكِبُ صَخِيبُ  
 مِنْ كُلِّ سَامِي اللَّحْظِ مَنْسُوحُ  
 لَوْلَا ابْتِصَامَةُ جَارَتِي ، وَلَعَمْرُ  
 بِسَلُونِي إِلَى بَيْتِ دُرٍّ مَنْشُوحُ  
 لِحَبِيبَتِهَا : رُومًا ، تَمُورُ لُطَيُّ  
 فِي قَهْقَرَتِهَا السَّاحِرِ الْوَكِيحِ  
 زَمْزَمُ تَمَلَّكَتَنِي ، فَأَذْهَلَنِي ،  
 وَمِنْ النُّعْمُولِ طَرَائِفُ الْمَلَحِ  
 أَنَا الْغَرِيبُ هُنَا وَمِلَّةُ يَدِي  
 أَطْلَافُ هُنَا الْأَعْيَدِ الْفَرَحِ ؟  
 خَفَقَتْ عَلَى وَجْهِهَا غَدَائِرُهَا  
 فَجَلَدَتْهَا بِرَأْعٍ مَجْتَرَحِ  
 لَمْ أَدْرِ ، وَهِيَ تُدِيرُ لِي قَلْبِي ،  
 مِنْ أَيْنَ مُتَبَكِّي وَمُصْطَبِحِي  
 وَشَدَا الْفَتْنَى ، فَاحْتَلَّتْ لَهَا  
 كَمْ لَقْنَاءٍ لَدَيْ مَنْ مَيَسَّرَ ؟

## غرفة الشاعر

ربّي ، ربّةُ أشعاري ، وحُبّي ، وحنائي  
 هي حوريتُ غابٍ لم تَبِينْ للشعراءِ  
 وحروسٌ من بناتِ الجنّ لم تَبْدُ لرائي  
 مثلها لم يَرِ صَيّادٌ على صفحةِ مساءِ  
 فِتيةُ الشاعرِ في وحنه كلّ ماءِ  
 غنّتِ الأحلامُ في غرضه لحنَ اللّقاءِ  
 وسرتْ تَرْقُصُ حَوْلِيه على عَفَقِ الهواءِ  
 ودفیفِ السحبِ والأنجمِ والتهبِ الرضاءِ  
 ولنسيري لم تُكُنْ تَخْطُرُ في هذا الرواءِ  
 لا ، ولم تَرَوْكُمُ هذا الحزْ في هذا الصنماءِ  
 وليالي الصبغِ منها كَأَناسي الشتاءِ  
 بِتْ أُنْقِيها وتقبني على متحفِ الوفاءِ  
 غنيرةٌ ما قَبِلَتْ غيرَ شغافِ الأنبياءِ

حمرة في النيب كانت هطرات من ضياء  
 خُشِيت بالشفق الوردي في أصنى إنعام  
 جُيِّلت قُحَّارُكاهُ من صفاء وقفاء  
 حدثوا عنها ، وما أحلى حديث التلماء  
 قال منهم واحد في غيَّر زهو واذعاع :  
 هذه الخمرة كانت للسوك أنقياس  
 عَصَرُوها من جنى الربات في فجر شفاء  
 ثم آلت لسلام رائح جم الذكاس  
 شره النظرة « عريدي » شديد الفلكواء  
 عشق البحر وعاف القصر مرفوع البناء  
 ومضى يشرب في الكون على غير اعتناء  
 عاش كالقرصان بطوي كل بحر وفضاء  
 بشرع صنعة إحدى أعاجيب الخفاء  
 غزلاً يملك بالشعر مقاليد النعام  
 كلما هام بأنى أو صَبَا بعد اشتها  
 وشكا الكأس إليسه طول هجر وجفاء  
 هم أن يشرب فارتد ، فأغضى في حياء  
 غنن بالفترة منها ، وكلنا شرع السواء  
 ومضى جيل وجيل ، وهو مشوب التمام



ضارباً في العاصفِ التأسيرِ والريحِ الرخساءِ  
وأناهُ القَدْرُ السَّحَرُ أو حكمُ القضاةِ  
فلما الرِّياتِ واسمُرخِ ، من قوطِ حيساءِ  
فأنتَه ربةُ الشَّعرِ على رَغمِ التَّالِي  
قال : إنَّ متَ فما أجدرَ مثلي بالرتساءِ  
ورثاءُ منك يُحييني على رَغمِ القناءِ  
وحباصا ميرةُ الخالدِ أو ميرةُ البقاءِ  
هاساً ، والنورُ في ناطره وشكَّ انطفاءِ :  
لكِ ما استودِعتُ أو ما صُنْتُ في هذا الإثاءِ  
لا تظودي عه ميثوقك ، يا بنتَ السماءِ  
إنه مَلَأَحُ بحسْرِ ما لهُ من نُظَرَامِ  
فيه أحياءُ ، وبه أنشُرُ في البحرِ لوائِي

• • •

هله غمرةُ أشعاري ، وحُبسي ، وغفالي  
في قصيدِ مُحَدَّثِ ، أو في حديثِ القدماءِ

## غمرة خمرة الزين

يفرد نهر الزين بجنت أمانه ، وأشجاره الباسقة ،  
 وقصوره الخرابية ، ذلك النهر الذي ينبع من موعرا  
 ويمر بين فرنسا وألمانيا ويترق هولندا حتى مصبه  
 في بحر الشمال . وقد تنقّى بحاله وتنتق شعراء  
 مبدعون احتل الأدب بأنوارهم فلودموا قصائدهم  
 أولهم ما غناه مثل نهر الزين . وقد أفرحت إلى  
 الشاعر المصري ليلة قضاه على شفاته هذه القصيدة  
 التي أعادها إل صدقة موعرية التي بها في ذلك  
 الجو السامر ! .

كثرُ أعلامك ، يا شاعرُ ، في هذا المكانِ  
 سحرُ أنفاسك طوافُ بهائمك المخاني  
 فجرُ أيدك رقادٌ على هـللي المحاني  
 أبها الشاعرُ ، هذا الزينُ ، فاصدحْ بالألحاني

كلّ حسيّ وجمادٍ ههنا  
 هاتفٌ ، يدعو الحبيبَ المحينا  
 يا ألما الروح ، دعا الشوقُ بنا  
 فاسقنا من غمرة الزين ، اسقنا

عالمُ القنّةِ ، يا شاعرُ ؟ أمْ دُنْيا الخيالِ ؟  
 أمْ رُوحٌ عُلّقَتْ بينَ سحابٍ وجبالِ ؟  
 ضحكتُ بينَ عُمُودِ كُسطَيفِ الليالي  
 هذهِ الجنةُ ، فانظُرْ أيَّ سحرٍ وجمالِ !

يا حبيبَ الروحِ ، يا حلِيمَ النّارِ  
 هذهِ ساحاتُنَا ، قسَمُ غنّتِنا  
 سكرَ المشاقِّ إلا أنّا ...  
 فاسقنا من عَمرةِ الرّينِ اسقنا

ليلةُ غرقٍ ضيفانِ الرّينِ حلّمَ الشعراءِ  
 أليالي الشرقِ ، يا شاعرُ ؟ أمْ عرسُ السماءِ  
 الدّجى مَكبرانُ ، والأنجُمُ بطنُ التلّاءِ  
 أنصتَ النّابُ ، وأصغى النّهرُ ، من صخرٍ ويا

فاسمِ الآنَ البشيرَ المعلنِ  
 حانتِ الليلةُ ، والقنجرُ دنا  
 فاسلُ الأكلداحَ من هذا الجنّى  
 واسقنا من عَمرةِ الرّينِ ، اسقنا

هائمُ المشتاقُ قد هبّوا إلى الوادي عينا  
أقبلوا كالضوءِ أطلالاً وأحلاماً يطلعا  
مأذرا الشاعرية هسسا والبائين هتافا  
أبها الشاعرُ ! هذا الرّينُ ! طامسوح الضفالا

ألبيا ، والحسنُ ، والحبيبَ هنا  
يا حبيبي ، هله الدنيا لنا

طاملا الكأسَ عمل شدي المسقى  
واسقنا من خمرة الرّين ، اسقنا !

يا ابنة ! الآرء حديثُ الأمر ما أعلب ذكرة  
كان حُلماً أن نرى الرّين وأن نشرب خمرة  
وشربنا ، فسكرنا ، وألقنا بعد سكرة  
ووقفنا لوداعٍ ، والفرقنا بعد نظرة

أين أنت الآن ؟ أم أبين أنا ؟  
ضربت أيدي اليسالي يتنا  
خبر صوتٍ طاف كاللحم هنا :  
اسقنا من خمرة الرّين ، اسقنا

## خيال

حَشِينَا الدَّمَى وَمِلْنَا الصُّورَ  
 وَمِنْهَا بِكُلِّ خِيَالٍ حَبْرُ  
 وَصُنَاكَ الشَّمْسَ ، حُبِّ الصَّبَا ،  
 وَشَدَّوْا أَمَانِي ، وَشَجَّوْا الدُّكْرُ  
 تَفَنَّنَتْ بِهِ الْقُبُورُ الْخَالِدَاتُ  
 وَغَتَّى بِإِقَاعِهَا لِلْيَكْرُ  
 وَجِئْنَا إِلَيْكَ بِمَلِكِ الْمَوَى ،  
 وَعَرَّشِ الْقُلُوبِ ، وَمُكْرِ الْقَدَرِ  
 بِالْقَدْرِ ، مَطْلَا هَرَّتْ دَنَاتُ  
 بِدُ الرِّيحِ فِي وَرَكَاتِ الشَّجَرِ  
 وَأَنْتَ بِأَقْصَى سَاحِلِ الْحَاظِ  
 تُطِيلُ عَلَى سُبُحَاتِ الْيَكْرِ

فلنوت ، قلنا رؤى الخليلين ،  
فكما بعدت اتهمنا الظفر

وحملت طيك بأضواءها  
مصايح مثل عيون الزفر

تجهن عطفوك عبر الطريق  
كما يتحسرى الليل الأثر

يُمكن من قديمك الخطي  
كما قبل الوقي الحجر

مضى الحسن حواك في موكب  
يسرف عليه لواء الظفر

تمثل صدرك ماطاته  
كجبار وادى نحدي الخطر

بنهدين ، يستغلان السماء  
كأتهما برغمسان التفر

ساميت عن ثغر الكابيين  
وروحة كل قميد عطر

سيوى شاعري في زوايا الحياة  
«عَتْنُهُ بِأَهْجُهَا فَاحْتَلَرُ»

أكتب على كأسه ، واتحى  
صدى الليل ، في اللحظات الأخيرة

وفا حيث ترقبُ أحلامه  
غيالك في الموعد المتأخر !

## رجوع العراب

إنما نمرد المحبون حل حكم المولى ، وشاق كيويده  
 بصرانهم ويكاثمهم فتح لهم باب دهره فخلصوا منه  
 قاجين . وانظفوا عارين من أسرة ينشون السور  
 والندجان في سبلة أصبحت تنكرهم وكأن لم يتصلوا  
 بها وحاسوا في عالم كأنما يجهلون ويجهلون . هناك  
 يرجع العراب نادماً مأخوذاً بسر تلك الأيام التي  
 كانت تشرق عليه من خلال دهره القديم .

تَرَبْتُ لِنُورِ الْمَشْعِ عَيْوُنِي  
 وَرَفَعْتُ لِلْهَبْرِ الْأَحْمَرِ جَبِينِي  
 وَمَشَيْتُ فِي الْوَادِي بِمَرْقِ صَخْرِهِ  
 قَدَمِي ، وَتُدْمِي الشَّائِكَاتُ يَمِينِي  
 وَهَدَوْتُ نَحْوَ الْمَاءِ وَهُوَ مَكَارِبِي  
 فَنَأَى وَرَدَ إِلَى السَّرَابِ ظَنُونِي  
 وَهَدَيْتُ لَعِينِي فِي السَّمَاءِ غِمَامَةً  
 فَرَقْتُ ، فَأَوْدَعْتُ - هُنَاكَ - مَوْنِي



وأصغْتُ قَسَمَاتٍ وَهِيَ هَوَازِجُ  
قَسَمْتُ قَصَفَ الْعَاصِفِ الْمَجْنُونِ

يَا صَبْحُ : مَا لَشَمْسٍ غَيْرَ مُضِيئَةٍ  
يَا لَيْلُ : مَا لَنَجْمٍ غَيْرَ مَهِينٍ ؟

يَا نَارُ : مَا لِنَارٍ بَيْنَ جِوَاهِرِي  
يَا نُورُ : أَيْنَ النُّورُ مَلْهُ جُفُونِي ؟

ذَهَبَ النَّهَارُ بِحَيْرِي وَكَأَنِّي  
وَأَتَى الْمَاءُ بِأُذُنِي وَشَجُونِي

حَتَّى الطَّيْفَةُ أَمْرَضَتْ وَتَصَالَمَتْ  
وَتَكَسَّرَتْ الْهَارِبِ الْمُسَكِينِ

• • •

إِنْ لَمْ يَكُنْ لِي مِنْ حَتَائِكَ مَوْتٌ  
فَلَمَنْ أَبَتْ خِرَافَتِي وَحَيَاتِي ؟

أَكْرَمْتَ لِي عَيْشَ الْأَسِيرِ فَلَمْ أَطِيقْ  
صَبْرًا وَجُنَّ مِنَ الْإِسَارِ جُنُونِي

فَأَعْدَتْنِي طَلْقَ الْجَنَاحِ وَغَيَّبَتْ بِي  
قَسُورَ جَنَّةِ عَالَمِي مَفْسُودِ

وأشرت لي نحو السماء فلم أطيّر  
ورددت عين الطائر السجون

نسي السماء وبات يجهل عالمًا  
ألقى الحجاب طيه أسر منين

ولقد مضى عهد التنكيل ، وانتهى  
زمني إليك بصوتي وقوفي

لم ألق بك ما يشوق فواظري  
عند الرياض ، طيس ما يصيني

فهتفت أستوحى قديم ملاحني  
فهدجت وعترت بأني

ونزلت أستلزي الظلال فيفتنني  
حتى النصون خدّون خسوف حصون

فرجعت لوكثر القديم وبني أسى  
بطنسي علي وذلة مرونسي

لا رائحة المروءة حينئذ من  
ألم ، وضج القلب بعد سكون

ومضتُ بيّ الذكري فرُحْتُ مُكَلِّباً  
حيثُني ، ومُتَّهماً لديهِ يغيثُ

وصحوتُ من غبَلٍ وبِي مما أرى  
إطراقُ مكثبٍ ، وصمتُ حزينٍ

فافتحْ ليَ البابَ الذي أغلقتَه  
دونِي ، وهاتِ القيدَ غيرَ ضنينِ

دعني أروُ القلبَ من خمير الرُضَى  
وأُنِمْ ، على فجرِ الختانِ ، عيوني

وأعيدْ لي أسِرَ الصبايةِ هارباً  
قد آتَ من سَمَرِ الليالي الجُـوونِ

حافَ الحياةَ على نواكٍ طليقةٍ  
وأناكَ بِشَدِّها يمينِ سجينِ !!

## العشاق المشهور

« لك أعمى الحكمة والمرقة »

شَرَى القَمَرُ الوضاحُ بين الكواكبِ  
بُفَكَرُ فَمَا تَحْتَهُ مِنْ غِيَابِ

فَنَادَاهُ مِنْ وَادِي الْخَلِيلِينَ هَاتِفُ  
بِصَوْتِ عِيبٍ فِي الْحِيسَاءِ مُقَارِبِ

يَقُولُ لَهُ : يَا رَوْعَةَ الْحَسَنِ وَالصَّبَا  
وَأَجْمَلَ أَحْلَامِ اللَّيَالِي الْكَوَاكِبِ

أَنَا الْعَاشِقُ الْوَفِيُّ إِذَا جَنَنِي الدَّجَى  
وَرَامِيكَ بَيْنَ النَّيَّسِرَاتِ الْهَوَاكِبِ

أَلَا لِيَنِي حُرٌّ كَضَوِيكَ أَرْضِي  
حَرَامَكَ لَمَّا لَمْ يَشْأَى الْمَجَالِبِ

ويا ليت لي كثرَ إجمالكَ الي  
تُبهرها في الكونِ من غيرِ حسابِ !

• • •

فأضئِ إليه الضوء في صفو جلالهِ  
وأضئِ حل الوادي شعاعَ حسانِ

وجلسْ خلالَ السحبِ والماءِ والثرى  
ظلم يردُّ في أنعامها وجهَ إنسانِ

فصاح به : يا صاحبي شبلٌ ناظري  
فأين ترى ألقاكَ أم كيفَ تقاني ؟

فلوما لهُ إني هنا تحتَ شُرْفِي  
وراءَ زجاجيها أعلتُ مكانِي

أبى البردُ أنْ استقبلَ الليلَ قائماً  
وأنْ أنزلَ الوادي بحبسٍ تراني

وحبُّ الموى من عاشتِ لكَ واستقر  
تزوّدُ حيني من سنّا ضوئكَ الحاني

• • •

فألقى عليه الضوء نظيرة حائر  
وأعرض عنه بأجالة منصرف

وقال له : يا صاحبي قد جهلتني  
ويا رب شمر ساقه غير شاعر

أنا الموثق المكدود طالت طريقه  
طريق أسير في رحابة أسر

تجاذبني طاحونة الشمس كلما  
وقفت ، وتمضي بي مياط القادر

وما بقي إلا صرغ من التلي  
قد قمت في وجه مهمان حابر

فدع عنك يا أعجوبة الحب علي  
فبك لم يكن الأعاجيب ناظري !

• • •

وأمن في فكيره القصر الزامي  
فمر بأرض ذات حشب وأسواه

بتأجير منها علق ذو ضراعة  
متاجلة صوفي لطيف إلى

يقول له : يا مُشْهِيدي كُلَّ لَيْلَةٍ  
جمالَ مُجِئِ رائِحِ الحُسْنِ تَبْهَاهِ

شبهَ بِلِنا الضُّوءِ نورُ جَبِينِهِ  
على أَنَّهُ في النَّاسِ من غَسِيرِ أَشْبَاهِ

وَتَرَسُّمُ لي الأَشْبَاحِ طَيْفَ خِيَالِهِ  
فَأَدْنُو لِفَضْمٍ أَوْ لِفَضْمٍ شَفَاهِ

نَحْنَيْتُ لو وَصَدْتُ خَدَّكَ رَاحَتِي  
وَصَدْرَكَ خَفَاقٌ ، وَجَفْنُكَ سَاحَتِي

• • •

فَرَفَّ على الوَادِي الشَّعَاعُ طُرُوباً  
وَتَادَلَهُ من بَيْنِ الظُّلَلِ مُجِيباً

أَزِجْ هذه الأَغْصَانِ عَنْكَ لَعَلِّي  
أَصَافِحُ وَجْهاً ، من هَوَاكَ حَيِّباً

فَجَاوِبُهُ : يا قُرَّةَ العَيْنِ إِنِّي  
قَدْ اخْتَرْتُ من شَطِّ القَدِيرِ كَتِيباً

إِذَا أَمْتَبَتْ حَيْثِي السَّمَاءُ تَطْلَعُ  
وَعَالَتْ لِحَطّاً لِنَجْمٍ مُرِيبِ

فهي صفحات الماء نهضة عاشق  
 بركك على بُعد المزار قريبا  
 خلوت به ، أرحك أوفى قلعة  
 وأوفر من صحر الجبال نصيبا !

• • •

ففاض اجسام الفؤاد من فرط حيرة  
 وصاح : نجبي أنت حقوت سيرني  
 هو الكون مرآتي ، وبجلي مفاتيحي  
 وما لتقدير أن يثقل صورتي

وما نظرت العشاق إلا لعالمهم  
 يعظم في المشرق كل صغيرة  
 أعيد السني شبهتني بجماله  
 أديم محبًا مثل صمام صخري

أنا القصة البيضاء إن جنسي الدجى  
 أنا الجملة السوداء وأد الظهيرة  
 قدح عالم الأفلak واقنع بلجنة  
 وغازل من الأسماك كل غريزة !

• • •



وَبَيْنَا يَوْمَ الضَّوءِ فِي مَبْجَاهِ  
وَقَدْ خَطَّ هَذَا الْكُونُ فِي مُخْرَبَاتِهِ

رَأَى شَبَحًا فِي عَرَبِ نَارِ كَانَمَا  
يُودَعُ طِينًا خَابَ عَنْ نَظَرَاتِهِ

يَمْدُ ذُرَائِهِ ، وَيُرْسِلُ صَوْتَهُ  
بِلَوْحَةِ قَلْبٍ ذَابَ فِي ذَبَابَاتِهِ

إِلَى الْقَمَرِ السَّارِي مُحْيَاهُ شَاخِصٌ  
كَصَاحِبِ نُسْكَ خَارِقٍ فِي صَلَاتِهِ

فَحَامَ عَلَيْهِ الضَّوءُ وَاسْتَهْلَ الْخَطَى  
وَأَجْرَى سَنَاهُ الطَّلَقَ فِي قَسَمَاتِهِ

وَصَاحَ بِهِ : يَا شَيْخُ ، مَا أَنْتَ قَاتِلٌ  
تَكَلِّمُ الْغُلَّ الْبَلِيلَ فِي أَنْعِبَاتِهِ

• • •

فَقَالَ لَهُ : يَا بَاهِتَ الْحَبِّ وَالْمُنَى  
سَلِمَتْ وَحْيَتُكَ الْعَوَالِمُ وَالْأَكْسَى

شَفِيتَ جَمَوِي شَيْخَ أَحَبِّكَ بِالْعَا  
وَعَلَّشَ بِهَذَا الْحَبِّ جَلَّالَانَ مُؤَمَّنَا

وَأَنْتِ عَمْرِي أَرْجِي عَالِي الدَّرَى  
لِي أَنْ يَلْفُتَ الْيَوْمَ مَشَايَ هَهنا

وَأَوَّلُهُ نَارِي كَمِي تَرَانِي وَأَكْسَمِي  
لَأُطْلِقَ الْخَنَانِي ، وَأَدْعُوكَ مَرْحَبًا

وَقَبِيلَ : ضَمِينٌ لَا يَجُودُ بِوَصْلِهِ  
فَهَآنَذَا أَلْتَأَنَّ ، يَا ضَوْءُ ، مُحْنًا

نَسِيتُ كَلَابُجَ بَيْتِجِ الْبَدْرِ سَارِيًا  
وَنُتُومُ لِيْلِرْ أَنْكُرُوا آيَةَ السَّائِ

فَحَدِّقْ فِيهِ الضُّوءُ وَلِرْتَدِّ مُخْضَبًا  
وَقَالَ لَهُ : أَنْتِ فِي سَخْفِكَ الْعَبَا  
وَلَا تُرْخَ جَفَاً مِنَ السَّهْدِ مُتَبَا  
وَمُخْرَجَةً بِالْغَارِ ، أَنْ تَقْرَبَا  
كَأَنَّ شَعَامِي فِي جَفْوَتِكَ قَدْ غَبَا  
وَمَنْ عَبَّتْ مَشَاكِي فِي هَمَلِهِ الرِّبَا  
عَلَى حِينٍ لَمْ تَبْلُغْ مِنَ النُّوْرِ مَرْكَبَا  
وَمَا كُنْتُ إِلَّا الْوَاهِمَ الْمُرْقَبَا  
وَالثَّاقِي عَشَاقِي بِهِمْ غِيَّتْ مُلْجَبَا  
وَكَاثَبُوا لِأَمْثَالِ الْخَلِيلِينَ مَضْرَبَا

فوا أسفاً ، ما كنتُ في الدهرِ ملها  
 فلجزي بنجوى من تمشق أو صبا  
 وساق حل حبي الليل المكذبا  
 سكر العاصي الهادي من الخلد حل نبا  
 به الليل ، لا أكر الأرض واجبي ۝  
 أبصر قبل في الدجّة كوكبا  
 أضواء له الدرب الحيق المشعبا  
 وهل في سنا غيري تملى وشببا  
 يحواه واحتاج اليراع المقببا  
 حوشتها روحاً طريفاً معذبها  
 فذاب حياي منها ، وتعييبها  
 وأورثني هلا الشربة ، وأضبا  
 رأيتُ فسا يذو ، ووجهاً تحضبا  
 وصدراً غفوقاً فوق صدر توتبا  
 غرائزُ فيها الفتي والنفس ركببا  
 تكمنُ في ضوئي الأتام المحببا  
 فيا شيخ ، دع هذا الوشاح للعببا  
 تر الحما السنون في الكأس ذوببا

طفا السراح فيه ، ولترابُ ترسها  
 وإن كلاب الأرض أشرف ما ربا  
 يسير لما ضلوي الظلام لتجنبها  
 خطى العصر يستار الطريق المحجبا  
 فلان تبتعت ضلوي ، تسمت معجبا  
 بأرغم لحن ، دن في الليل مطربا  
 بحبة مني أفل مرحبا  
 بني آدم ، إن لم يكن آدم الأبا  
 رجوت لكم من علم الرجس مهرا  
 وأترتكم بالكلب جدا مهذبا  
 وأجمل بالإنسان أن يتكلبا

ومال عن الأرض الشعاع وغربا

ووسوس في صدر الدجى خالبا

## غرفة الشاعر

أيها الشاعرُ الكئيبُ ، مضى اللب —  
لُ ما زلتَ غارقاً في شجونِكَ

مُسليماً وأمسكَ الحزينَ إلى الفك —  
ر ، والسهرِ فابلاتِ جفونِكَ

وبَدَّ تُسكُّ اليراعَ ، وأعصرى  
في ارتعاشِ تمرّ فوقَ جبينِكَ

ولمُ ناصبٌ به حَرّ أنفا  
حِكْ يطلّي حلّ ضحكِ أنفِكَ

• • •

لست تُعني لقاصد الرّحمة في القلب  
سِر ، ولا يزعميك في الإبراق

قد تمشي خيالاً غرقتك الصمد  
ستُودب السكون في الأحقاد

خير هلم الراجر ، في غيوله الشا  
حبيب ، يهجو عليك من إشفاق

وقايما النيران ، في اللقيد الذّا  
يلر ، تكي الحياة في الأرملاق

• • •

أنت أذبلت بالأمى قلبك الغض  
وحطمت من رقيتي كيانك

آه ، يا شاعري ، لقد فصل القلب  
سل وما زلت سادراً في مكاتيك

ليس يمنو الذّبي عليك ولا بأ  
مى تلك الدّموع في أجزائك

ما وراء السّهاد في ليك الذّا  
حي ، وهلا فرغت من أحرانك

فَقُمْ الْآنَ مِنْ مَكَانِكَ وَاعْظُمْ  
فِي الْكَرَى غَطَّةَ الْخَلِي الطَّرُوبِ

وَالْتَمَسْ فِي الْقَرَارِ دِقْقًا يَنْتَبِ  
بِكَ نَهَارَ الْأَمْسِ وَلَيْلَ الْخَطُوبِ

لَسْتَ تُجَزِّي مِنَ الْحَيَاةِ بِمَا حُمِّتْ  
لَسْتَ فِيهَا مِنَ الْفَنَى وَالشَّعُوبِ

لَهَا الْمَجُونُ ، وَالْخَنَلُ ، وَالزَّبِي—  
فِي ، وَلَيْسَ لِشَاعِرِ الْمَوْهُوبِ !

## عاشق الزهیر

یا لیتَ لی کالقراش الجحمةُ      أخضر بها فی القضاءِ هیمانا  
 أدفُ القصورِ فی مشارقه      وأغشني من مناه تشوانا  
 وأرشفُ القطرَ من بواکریه      فلا أروُدُ الصفاتِ ظلماتنا  
 وألمُ النورَ فی سنابله      مصففاً قنیم جنلاتنا  
 حتی إذا ما الماءُ ظلمني      سريتُ بین الورودِ سهرانا  
 أشربُ أنفلسها وقد حَقَّقَتْ      صدورها الریحَ نعتنا  
 تحلمُ بالقجرِ فوق جنتها      یمرُجُ فیهِ القمامُ ألواننا  
 وبالمصافیرِ فی ملاحینها      تهرِّ قلبَ الصباحِ إرئاننا  
 لو یعلمُ الزهرُ سرَّ عاشقیه      أفردَ لی من هواه بُستاننا  
 فلا ترائی المیونُ مفتحماً      سیاحه ، أو تحسُ لی شاننا  
 إذن لمرَدْتُ فی خمائله      وصفتُ فیهِ الحیاةَ ألحاننا



لكنهُ شاءَ خلقَ مبتدِعٍ      من فتنهِ العِقرى فَنالنا  
أرادهُ شاعراً فَنلَّهيهُ      ومالهُ جُفوةً وهجراننا

فليحيني الحسَنَ زهرَ جَنَّةِ      وليُفَنِّني المِرَّةَ حرامنا  
ما كنتُ لولاهُ طائراً غُرِّاً      وكثرَ جهلُ الفناءِ ما كانا ا

## القطيب

لقدما الشاعر على أثر مشاهدة رواية  
سهيالة تصور مشاهد القطب الشمالي .

هو ليلٌ من الفياض ضائي  
وأديمٌ في نُجَّة الثلج طائي  
وبحارٌ ، إن رُدَّتْها ، لم يجد غير  
أمر جليدٍ من لجةٍ وضفاف  
وجبالٍ من الظلوج تدجى  
رائعات الفوح والأصراف  
ومطارى لا ينهي الركب فيها  
عند صخرٍ أو واحدةٍ متناف (١)

---

(١) الخيال : الخيال .

وطن الزمهرير والطلع ، لا اله  
مقبط ولا كدرة الرمال السواني ■

وهي مخدّى السفين والدّبّ ، لا مفـ  
سلى نياق اللّلا ، وذنب القياي

عالم كلّه سكّونٌ وصمتٌ  
منزلي الحدود والأطراف

لا ترى قنهار واليسل في وا  
ديه يوماً من دورة واختلاف

أو تحسّ الأرواح قصف الرياح الهـ  
هوج فيه ، أو هسدة الرجاف

لا اصطفاق النعمون ، لا مكرّ الطي  
ر ، ولا أنة النمر الصافي

حريت أرضه من العشب الأعصر  
خضر والدّوح سابغ الألياف

كيف بهذا الوادي الرهيب وحّدق  
فيه ، واليسل مؤذنٌ باتصال

وانظر الشمس ، في التيهاب ، صفرا  
هـ ، نهدي في رائحة الأفواف

بشمس الكائنات منها شعاع  
مرسل من خلاصة السروع ضافي

يحب الناظرون في الأفق منه  
حمرة الوروس<sup>(١)</sup> أو مزيج السلاف

وهو غيب محب دون مرآ  
هـ اتحام الردى ورثت اللعاف !

• • •

حدثني ، يا شمس متصف اليـ  
سلو ، قليس الحديث عنك بخلاف !

أي أفق من علم الأرض هـ  
شاحب اللون ، باهت الأكشاف ؟

فيهم من صفرة الفناء ، وفيهم  
من سواد التحوس لون البنادق ؟

---

(١) الوروس : نبات كالسم يصنع به .

أمرَ جَنْطَب ٢٢ فتنة الأبدِ الخا

لي ، ومفدى الظنون والأرجاسِ ١٢

أم ممرَ العالمِ الذي جهلوه

وشأى أوجُسه على الكُتُفِ ٢

أي ممرَ الجانيبِ فيه

يلتد الأرض تحسوه بانحرافِ ٥

أي نجمٍ في أفضه رحسوده

لمار حول الأثرى ومطافِ ٢

لكأنسي به مفاورَ جمن

متسري الأرواح والأطيانِ

لا يقيمون في ذراهن واللب

ل على الكون مطبق الأمدافِ

لذا أقبل النهار تولوا

وتواروا خلال تلك الشفافِ

وأراه ميجن كل خطي

من تهاويل ساحر حرافِ

بشمدة الأبناء منه' ويُدلي  
بالحديث وهي جيد زيات

وبها من خفاء مهبطه الخا  
في غني الأخبار والأوصاف

وهو الشاطيء الذي في حافيه  
به تفر الأنعام بعد طواف

كل حن من الملاحز مهما  
أبدعه أنامل المزان

ظليه بصوب في مدف القيس  
لر ويثوى صداه بين الحفاف

ليت شعري أبتحيل صدى في  
لجته ، أم بقر في الأصداق ؟

إن هذي ، يا شمس ، الحان قلبي  
مرسلات من مدعبي الشراف

فلشهادها تفر في جوفه النا  
في ، فكتم فيه من حطام أواني

• • •

أيها القطبُ ، حَدَّثِ الكونَ هـلَا  
تُعدُّ الشمسَ ليلةً باعترافٍ ؟

طالَ بالشمسِ في دجائكِ اصفرارُ  
لا الذي حائلٌ ولا الضوءُ صافي

لم تجزُ عن ثـراكِ قيدَ ذراعٍ  
أو تُنبِّههُ جفنُ الصباحِ الغافي

قبلَ حاسوا على ذُرَاكِ ، وألقوا  
فوقَ واديكِ نظرةَ استشرافٍ

وأراهم في زعمهم قد أُنْفُوا  
بكِ ، يا قلبُ ، أَيْما إِنْصافٍ

تشهدُ الكائناتُ أنكَ أَمِيـ  
سَ ، ونمسي ، مِرَّةَ الوجودِ الخافي

## القمر العايش

• إلى ذات الظلال البرقعة الثالثة تحت نالقتها المصرة  
في ليالي الصيف المظلمة •

إذا ما طاف بالثرثرة ضوء القمر المضي  
ورقة عليك مثل الخلم أو إشراقة المنى  
وأنت ، على فراش الظلمة ، كالزينة الوثني  
فلمني جسمك الماري وصوفي ذلك الحنا

• • •

أغار عليك من سابي كأن لقويهم لحنا  
تدق له القلوب الحور أشواقاً إذا غتني  
رقيق القمر ، حديد ، بكل ملحة يمني  
جريه ، إن دهاه السرق ، أن يفتح الحنا !

• • •



تحدّر من وراء النسيم ، حين ركّ ، واستأنى  
ومسّ الأرض في رفقٍ بشقّ رياضتها الفتّا  
عجبت له ، وما أصعب كيف استلم الركنا ؟  
وكيف تتسوّز الثرول ؟ وكيف تلتقّ الفئنا ؟

• • •

على غديك عصرُ صباهٍ أفرغها دُكا  
رحيقٌ من جنى القيثارة لا ينضبُ أو ينفى  
وفي يديك طليمان في حلّهما اختا  
إلى كثرهما المجدود بات يُعالج الرذنا

• • •

أغار ، أغار إن قبّل هذا الفخر أو شتى  
ولفّ التهادي في لين وضيم الجسد اللدنا  
فإنّ لفضولهِ قلباً وإنّ لحسره جفنا  
بصيد المرجسة العلرا من أخوارها وهنا !

• • •

وكم من ليلَةٍ لي دماءُ الشوق واستلنى  
جسا الجتسار بين يديك طفلاً يشتكي القننا  
أراد ، ظم يثقل ثغراً ورام ، ظم يصبّ حضنا  
حوتك ذواصه رصنا وأنت حوتيه فتنا !

عَصَيْتُ حَوَاهُ فاستغرى      كَانَ بِصَدْرِهِ جُنَا  
مضى بالنظرة الرعناء يطوي السهل والخزنا  
بسرُّ الليل أحقاداً      وصدراً سحابه فيثنا  
وعادَ القبلُ جباراً      يجرُ صراعسه الكونا

• • •

فردّي الشرفة الحمرا      هـ دون المندع الأمنى  
وصروني الحسن من ثورة      هذا العاشق المُننى  
غافسة أن يظنّ الناسُ في مُخْطَلِكِ التَّنْنا  
فكم أفلقت من ليلٍ !      وكم من قعرٍ جُنْنا

## • كاسيل النخيل

وباعحت النخيل آية من مثاليات الشجر البقاء التسم  
بالفرقة والحظ ، والنخيل من أولئك الشجر الذين  
حاولوا استكناه أسرار الكون ، واستشراق  
الجهول بالقلب المشبوب ، والحق المرهف ،  
والروح الطامح الخروب ، والخيال المرح المتخلف ،  
والقل الذكي المتأمل ، ولكن القصور الإنساني  
رده عن بلوغ مبتداه ، فاشعره بالألم ، ولورثه  
الحسرة ، فتنفخ إلى ندفان النخلة في النخيل والمرأة  
ليتل بها عن عجزه ويأسه . وقد صدمت هذه  
البريليات في نفس الشاعر ، فكتب قصيدة ،  
الكل ، استلها بوصف الشرق الجميل المستيقظ  
على صباح الحكمة ، وتتردد الطيور ، متأثراً  
بلمنى الأول من قصيدة النخيل « متلفساً في بطن  
ما عرض له من آراء » .

• هاتفُ الصجر الذي راحَ النجومُ  
وأطارَ اليلسكُ عن كفاقيها  
لم يزلْ يُخبرني بنا بنتَ الكرومِ  
وغيرُ الوجدهِ في عشاقِها

● صَبَدَحَ جُنَّ عَرَاكَ بِالسَّحَرِ  
 أَنْطَقْنَهُ لَهْفَةُ الرُّوحِ التَّخَوُّقِ  
 مَوَلِّقُ الْقَلْبِ ، وَتَبَعَادُ النَّظَرِ  
 مَهْرَجَانُ التَّنَوُّرِ فِي حُرُوسِ الشَّرُوقِ

● فَتَرَحَّ ابْلَحْتَفِي فِي الْخَانَةِ  
 وَصَدَاهُ فِي الْحَبَابِ الْمَائِرِ  
 أَرْسَلَ السَّحَرُ عَلَى الْوَالِدَةِ  
 مِنْ فَمِ شَادِرٍ ، وَقَلْبِ شَاعِرِ

● بَنَا لَهُ صَوْتًا مِنَ الْمَاضِي الْبَعِيدِ  
 رَاسِعَ الْإِبْقَاعِ فَكَانَ التَّغْمِ  
 جَدَدَ الْأَشْوَاقِ بِالْحَزَنِ الْجَدِيدِ  
 وَهُوَ كَالنَّبَا عَرِيقٌ فِي الْقِدَمِ

● كَمْ حَيَوْنٍ تَقَفَّتْ أَحْلَامُهَا  
 حِينَ نَادَى ، غَيْرَ حُلْمٍ وَاحِدِ  
 سَلَّتْ فِيهِ الْمُنَى أَنْفَاسَهَا  
 وَهِيَ تَشْدُو بِالرَّحِيقِ الْخَالِدِ

● كلنا لآل في الشرقِ التَّ  
 دَكَّتِ البابَ الأكُفَّ القاطلُ  
 أيتها الغمارُ احمُ واتحُ لنا  
 واسفنا ، قبلَ وحيلِ القاطلِ

● غمرةُ المواقِ لا زالتُ ، ولا  
 جَفَّ من ينبوعها نهرُ الحياة  
 نضبتُ ، في قديمِ العمرِ ، الطلا  
 وهي في الأرواحِ تستهوي الشقاءُ !

● كم شمسٍ عَيَّرتُ هذا الفضاءُ  
 وألوفٍ من بُدورٍ وبحسومٍ  
 والقرى بينَ ريسٍ وشاءُ  
 ضلحكُ النوارِ وهاجُ الكرومِ

● كلَّ عقودٍ دُموعُ جَمَدَتْ  
 وقلوبٌ قَتَبَتْ فيهما شعاعا  
 ما احتواها القصرُ إلا انتقدتْ  
 جمرهً تذكو حنيناً وكتاياها

● لو أصابت ريشتها وثبتت  
 بيجتنا حزين من الشوق القديم  
 فاعلر الكأس إذا ما اضطربت  
 حبيباً يتخفق في كف التدبسم

● أيتها الخالد في الدنيا غراما  
 أين نيسابور ، والروض الأنيق ؟  
 أين معشوقك إيريقاً وجاماً ؟  
 هل حطمت الكأس ؟ أم جفّ الرحيق

● هذه الكرمة والوادي الظليل  
 مظمّا كاتا ، وهنا الببل  
 حاضر أشبه بالماضي الجميل  
 لو بغتتيه المنسي الأوك

● ألدّ البيضاء في كلّ الفصون  
 زهرة تندى ، ونور يشرق  
 والبرى من نفس الروح الحنون  
 مهجة نفوس ، وقلب يتفق

• كم تنهيت الحبيب الحبيب  
لو مقي مئواك بالكأس الصبيب  
وتنيت ، وما أحل النسي  
عطوات منه ، والمتوى قرب

• أترى أمطت سيرة الخلود ؟  
أم حيوت الحسن سلطاناً بدوم  
صعباً ، تخطي أسرار الوجود  
أبها الحاسب أعمار النجوم !

• شقة الكأس التي أنطقها  
لم تدع السائل للصادي جواباً  
حجب عن ناظري مزقتها  
فرايت العيش برقاً وسراباً

• ولست الخائف الخي النسي  
طينة تكي بكف الجابل  
تشهي الرشفة مما حلتنا  
وهي ملأى تحت ثمر التاهل

● نسيّ الأخطابَ من نهى وأسى  
 مثلما أسيّت يستقي الغماما  
 واشتكت رفته في الأرض بها  
 وغدا الإبريق والكأس حطاما

● لا عفا زالا ، ولا زال الحبيب  
 أيها المقيم بالحسب الوجودا  
 إن من غنيت بالأمس القريب  
 منحتة ربة الشمر الخلودا

● مرّ بي طيفكما ذات مساء  
 وأنا ما بين أحلامي وكأسي  
 استبدت بي أطراف الخفاء  
 وتفرّبت عن الدنيا بنفسي

● صيحت بالليل إلى أن أشفقا  
 فكيف تجيبك .. ولينا السحر  
 جدّد العناق فيك اللضى  
 وحلاّ لمس على ضوء القمر



● فادخلنا بين ضياءٍ وغمائمٍ  
حالةَ الأقدارِ والظلمِ للقديمِ  
مجلأً يهفو به رُوحُ التفسيرِ  
كلَّ نجمٍ فيه ساقٍ وتديمِ

● وانملا من مثلِ التنويرِ للهابِ  
خمرةً ليس لها من حاصرِ  
قنيحِ الصوفي منها بالحبابِ  
وهي تنهلُ بكأسِ الشاعرِ

● قارو ، يا شاعرُ ، عن إشراقها  
إنما كاسُكَ نورٌ وصفاءُ  
كيفَ طالمتَ على آفاقها  
روعةَ الغيبِ وأسرارَ السماءِ ؟

● كيفَ أبهرتَ الجمالَ المشرقاً  
بصَرَ القانينَ في حُسبِ الإلهِ  
وقدحتَ الأبدَ المتنفلاً  
عن ضميرِ الكونِ أو مِيرَ الحياةِ ۝

● أبيرُوحانية الشرقِ المشرقِ  
 أمْ بوهيمية الفنِّ الطليقِ  
 سبَّحتُ روحك في الكونِ الحقيقِ  
 حيثُ لا يسمعُ طافٍ لغيري !

● حيثُ أبصرتُ الذي لم تُبصِرِ  
 أمينُ مررتُ بهذا العالمِ  
 ذلكَ سرَّ الشاعرِ المتهرِّ  
 وفُتُونِ القيلوفِ العالمِ

● ذلكَ سرَّ النغمِ المزمحلِ  
 والصفاءِ اللؤلؤِ المظردِ  
 رُوحُ ضمائرِ خبيثٍ في الأركِ  
 وعُدَّتْ شهوةُ المُتَعِدِّ

● صرختُ آلامهُ في كُوبهِ  
 فهوى بِسارٍ من آلامِهِ  
 إنما البعثُ الذي تشدُّو بِهِ  
 يفظهُ المنجوعُ في أحلامِهِ !

● إنما البعثُ المرَجى السورى  
 غايَةُ الحَيِّ الي لا تُحْصَدُ  
 إنما تُبْعَثُ في مَلا الثرى  
 بضم ما يُقْطَفُ أو ما يُحْصَدُ

● حَبُّها تَعْرِيةٌ أنْ مَتَحِبًا  
 في حَدِّ ، مِثْلَ حِياةِ الزَّهَرِ  
 وَسَنَطَوِي الأَبَدَ المَجهولَ طِبًا  
 جَدَّةَ الأَطْيافِ ، شَتَى الصَّوَرِ

● حَبُّها تَعْرِيةٌ أنْ نَحْلُمَا  
 بِالنَّشِيدِ الصَّبَاحِ المُتَطَرِّ  
 وَفَتْقَ الأرضَ عن وَجهِ السَّما  
 حَيْثُ نورُ الشَّمسِ أو ضَوْءُ القَمَرِ

● رِباعاً جَدَّةً أو هَاجَ لَنَا  
 نَبَأٌ أو قِصَّةٌ مِن حَبَّتَا  
 نَوَاحِ وِرقاءَ أَرَتِ حَوَلَنَا  
 أو شَجَى قُبْرَةٍ مَرَّتْ بِنَا

● أو غطى الفينر في فجر الصبا  
 " أنزعاً كليهما من ذؤيبه  
 أو صدى راعٍ على تلك الرسى  
 صبّ في الناي أغاني حبه

● حلّم مكلّته في خاطري  
 فمشت الخلد في هذا الرواء  
 أنكروه ، فتحكوا عن شاصر  
 جنّ بالخير وأغوثه الناء

● ولقد قالوا : شفوذ مغرب  
 وأباحية لاه لا يفيق  
 آه لو يدرون ما يضطرب  
 بين جنّيك من الحزن العميق

● أو لا يتعدو الخلق الماجنا  
 من رأى عفتى الصباح الباسم ؟  
 ورأى الحى جماداً ما كنا  
 بعد فباك الحراك العالم ؟

● أَوْ لَا يُغْرِبُ فِي ثَوَاتِهِ  
 شَارِبُ الضَّمَةِ فِي الْيَوْمِ الْأَخِيرِ ؟  
 أَوْ لَا يُعْمَنُ فِي شَهَوَاتِهِ  
 مُسْلِمٌ الْجَسْمُ إِلَى الْأَوْدِ الْحَقِيرِ ؟

● قِصَّةُ الزَّهْدِ هِيَ غِنَا لَهَا  
 حُلُكَتُهُمْ بِالْمَرَابِ الْخَسَادِ  
 نَشْوَةُ الشَّاعِرِ ، مَا أَجْمَلُهَا  
 هِيَ مِفْتَاحُ الْخُلُودِ الْفَائِزِ

● لَوْ أَصَابُوا حِكْمَةً مَا اتَّهَمُوا  
 وَيَكِي لَاحِيكَ وَكَاسْتَهْجَنُ  
 فَهَرَوْ مِنْ دُنْيَاهُمْ لَوْ عَلِمُوا  
 عَبَثَ مَرٍّ ، وَلَهُوَ مُحَرَّنُ

## في السَّيِّئَةِ

ذكّرني فقد نيتُ ، وما  
 وارضي وجهك الجميل أرى  
 واستدي رأسك الصغير إلى  
 ذلك الطفلُ ، هدّ هدير فما  
 وامحي عيني التعاس على  
 ظمائي قاتلي ، فما حذري  
 لثريري ، وامني الموع ولا  
 بي نزع إلى الغيال وبني  
 واعجبي منك ، إن نيت ، وما  
 لم أزل أرقب السماء إلى  
 موعدنا كان في أصالله  
 ربّ ذكرى تُعيدُ لي طربي  
 كيف هذا الحياءُ لمْ يكدُبِ  
 تأثر في الضلوع مضطرب  
 ثابت من ثورةٍ ومن صخب  
 غصلات من شعرك الذهبي  
 موردي منك مورد العطب  
 تحفيل إن هممت بالكلاب  
 التمني حين مضرب  
 أسني نالغ ولا عجبني  
 أن أطل الشتاء بالسحب  
 خيفة منمية العشب

وترهبُ الليلَ تحتَ زورقينا	وغفوقَ الشراعِ عن كَتَبِ
وخلالَ الخيلِ في شفقٍ	سألَ فوقَ الزمالي كالقَهَبِ
كأُمنّا منزعٌ ولبتُنّا	غادةً من مفكرٍ العَرَبِ
وبكٍ ! لا تنظري إلى قدحي	نظراتِ الغريبِ ، والقربى !
شفاكِ التبتان به	فيهما رُوحُ ذلكَ الحبِّ
شهِدَ المشيبي بخرهما	أنَّ هذا الرقيقَ من عبي !

## قبر شاعر

كان الشاعر يستحق لمهبطه الاستاذ فؤاد صروف  
ذات سبه وهو يقرأ في ديوان ( حل بساط الربيع )  
الشاعر اللبناني النابغ فوزي الطوف الذي توفي في  
المهجر الاسريكي وهو في الثلاثين من عمره ، وعنه  
الصلاح دفع الشاعر بهذه القصيدة إلى صديقه الاستاذ  
صروف .

وقفت عليه مودقات النصوص	وحفنه البشب بنواري
ذلك قبر لم تشده النون	بل شاده الثمر بأثاري
أقامه من لبنات الفنون	وزانه المجد بأحجاره
ألقى به الشاعر عيبه الشجون	وأودع القلب بأسراره

. . .

وجاورته نخلة باسقه	تجشم في الوادي إلى جنبه
كانها التاكلة الوامقة	تقضي مدى العمر إلى قريبه
تن فيها النسمة الخافقة	كأنما تحفق صن قلبه
وترسل الأغنية الشائقة	خمرية ظلت حل حبه

. . .



وَيَقْبَلُ الْقَجْرُ الرِّيقُ الْإِهَابُ  
كَأَنَّمَا يَنْشُدُ نَحْتَ السَّرَابِ  
إِسْتَلَّ مِنْهَا الْمَوْتُ ذَاكَ الشَّهَابِ  
يَظَلُّ يَهْرُ فَوْقَ تِلْكَ الشَّعَابِ  
يَجْنُو عَلَى الْقَبْرِ بِأَضْوَالِهِ  
أَوَّلُوهُ نُزْرِي بِالْأَلَانِ  
غَيْرَ شُعَاعٍ فِي الدَّجَى، تَالَهُ  
يَطُوفُ بِالْيَتِيمِ مِنْ مَائِهِ

وَيَذْهَبُ النُّورُ وَيَأْتِي الظُّلَامُ  
حَبْرِي ، نَحْوَمُ اللَّيْلَ كَالْمَسْتَهَامِ  
يَبْحَثُ عَنْ نَجْمٍ بِطَلْحِ الرِّجَامِ  
أَحْ لَهَا فِي الْأَرْضِ وَدَّ الْمَقَامِ  
وَيَنْزِعُ الْأَنْجَمُ فِي نَقْبِهِ  
أَسْهَرُهُ الثَّائِرُ مِنْ شَوْقِهِ  
هَوَتْ بِهِ الْأَقْدَارُ عَنْ أَفْقِهِ  
وَأَثَرُ الْقَرْبِ عَلَى شَرْقِهِ

وَيُطْلِقُ الطَّيْرُ نَشِيدَ الصَّبَاحِ  
يَمُدُّ فَوْقَ الْقَبْرِ مِنْهُ الْجَنَاحِ  
أَفْضَى إِلَى الرَّاقِدِ فِيهِ وَبَاحِ  
فَيَمْنُ قَوَائِمِهِ اسْتَمَدَ التَّوَّاحِ  
بِنِعْمَةٍ تَصْدُرُّ عَنْ حُزْنِهِ  
وَيُرْسِلُ الْمُنْظَارُ فِي رُكْنِهِ  
بِأَنَّهُ الْمَلْهُمُ مِنْ فَتْنِهِ  
وَمِنْ أَغَانِيهِ صَدَى لَحْنِهِ

وَحِينَ تَحْضِي تَسْمَاتُ الْخُرَيْفِ  
وَيَقْبَلُ اللَّيْلُ الدَّجَى الْخَفِيفِ  
هَنَّاكَ لَا غَصْنَ عَلَيْهِ وَرَيْفِ  
يَظَلُّ الْأَرْضَ الظُّلَامُ الْكَثِيفِ  
وَتَمَلَأُ الْأَرْضَ رِيحُ الشَّوَابِ  
فَلَا تَرَى نَجْمًا يَنْيرُ السَّمَاءِ  
يَهْرُ ، وَلَا طَيْرٌ يَبِيرُ الْغَنَاءِ  
كَأَنَّمَا تُسْمِي بَوَادِي الْفَنَاءِ

يا شاعراً ما جمعتني به  
لكنّه الشرقُ وفي حبه  
سكبت من شجوك في قلبه  
لو أنّ لو نحت في ترابه

كواكبُ الليلِ وشمسُ النهارِ  
بنأى بنا الشوقُ وتلفو الدبارِ  
ومن مآقيلك الدموعُ التيزارِ  
ليشفي النفسَ بهذا الجوارِ

صوّرَ لي القبرَ الذي تنزل  
فجئت للقبرِ بما يتجمل  
قلّ لي، بحقّ الموت ، ما يفعلُ  
وهل وراءَ الموت ما يجهلُ

تخيّلُ الشعرَ ووحى الشعورِ  
من صوّر الدنيا القعونَ الغرورِ  
بالشاعرِ الموتُ وهذي القبورُ؟  
من عالمِ الرجى ويومِ الشورُ؟

قد راعني موتك ، يا شاعري  
وهزّني ما غاضَ من خاطري  
ونفثاتُ القلَمِ الساحرِ  
ووقفنةُ بالكوكبِ الحائرِ

في ميعه العمرِ وفجرِ الشبابِ  
كانَ ينابيعَ البيانِ العذابِ  
في جوبيكِ الأفقِ وطلي السحابِ  
رأى بساطَ الريحِ بدنو فَنَهابِ

لكنّه شريكٌ لنا بزل  
شِعْرٌ كتصوّبَ الليثِ أنى نزل  
وعلمَ الطيرَ المسوى والفزّل  
وغنّت الريحُ به في الجبّل

بُرددُ الكونِ أناليدهُ  
أرقصَ في الرَوْضِ أماليدهُ  
فلمسَ الزهرَ أغاريدهُ  
فمركت منه جلايدهُ

يا قبرُ لم تُبصرَكَ عيني ولا	رأتكَ إلا في ثنايا الخيال
ملأت بالروغ فؤاداً غلاماً	إلا من الحب ونور الجمال
أوحيت لي سرّ الردى فأنجلى	عن عيني الشك وليل الضلال
غداً ستطوي القلب أبدي البلى	ويقتصر النجم عقاب الليال

\* \* \*

وهكذا تمضي ليالي الحياة	والقبر ما زال على حاله
دنيا من الوهم ودمر تراه	يغرر القلب بآماله
يسخر من مبهمات الشفاء	وجامد التمتع ومياله
دمر على العالم دارت رحاه	فلم تدع رسماً لأطلاله

## قـلـبـي

كالتجم في غسقٍ وفي ومضٍ  
مُتَقَرِّداً بِتَوَكُّلِ التَّدْمِ

حيراناً ، يبع حيرة الأرض  
ومصارع الأيسام والأسم

• • •

متوحناً في الأفق مضرباً  
وكأنه في سمر القهوب

هذا الرحامُ حياناً احشداً  
هو حنةُ نيامٍ جيدٍ مُتَغَرِّبِ

• • •

منحماً كالعاشقِ التَّيْمِلِ  
ويكأنَّ من بهَجٍ ومن حَزَنِ  
نشوانٍ من أَلَمٍ ومن أَمَلِ  
متهزِّلاً بالكُـونِ والزَّمنِ

• • •

تلكَ السماءُ على جوانبِهِ  
بحرُ الحياةِ النَّائِرُ الزَّيْدِ  
كَمَ راحَ يَلتمسُ القمَرُ بِهِ  
هَيانَ سَينَ شواطِلِ الأَبَدِ

• • •

تَهفُو على الأمواجِ صورُتُهُ  
وشعاعُهُ اللَّعَّاحُ في التَّوَرِ  
نَقَلَتْ إلى الأعماقِ نَظَرُتُهُ  
فإذا الحَيَاةُ جَلِيَّةُ المَرِّ

• • •

وعسراً بالأحلامِ مَبْثَمَا  
كالشمسِ حينَ يَلقَها الفَيْثَمُ  
زادَتْهُ حِلماً بالذي عَليَها  
دنيا تَهاوَى عَندَها الوَئِثَمُ

• • •

يَتَسَخَّرُ الرُّوَالِحَ مِنْ حَقَائِقِهَا  
فَإِذَا السَّعَادَةُ تَوَلَّاهُمْ الْجَهَنَّمُ  
هَتَفَ الْمُحَدِّقُ فِي مَشَارِقِهَا  
ذَهَبَ النَّهَارُ فَرِيَّةَ الْقَبْرِ

• • •

يَا قَلْبُ : مِثْلُ التَّجَسُّمِ فِي قَلْبِ  
وَالنَّاسُ حَوْلَكَ لَا يُحْشَوْنَ  
لَوْلَا اخْتِلَافُ النُّورِ وَالْفَتَقِ  
مَرَوْا بِأَفْعَالِكَ لَا يُطَاقُونَ

• • •

فَاصْفَحْ إِذَا غَطَّوْكَ إِدْرَاكَ  
وَإِذْ كَسَرَ قَصُورَ الْأَعْيُنِ

أَتَرَبَّعَهُمْ ، يَا قَلْبُ ، أَمْلَاكَ  
كَلَامًا ... وَمَا هُمْ بِالْبَيِّنَاتِ

• • •

هَمْ عَالِمٌ فِي غَيْبِهِ يَمْضِي  
مُتَفَرِّقًا فِي الْحَمَاءِ الدُّنْيَا

نَزَلُوا قَرَارَةً هَلْهُ الْأَرْضُ  
وَحَلَّتْ أَنْتَ الْقَمَّةَ الْعُلْيَا

• • •

عَبَادُ أَوْهَامٍ وَمَا عَتَبُوا  
إِلَّا حَقِيرَ مُنَى وَغَايَاتِ  
وَمُنْكَ لَا لَيْسَ يَحْدُثُهَا الْأَبَدُ  
دُنْيَا وَرَاءَ اللَّانِيَا

• • •

وَلَا الْحَيَاةُ دُنَى وَأَكْوَانُ  
عَزَّتْ مَعَارِجُهَا عَلَى السَّرَاقِ  
نَحْمَا بِهَا وَتَبِيدُ أَرْمَانُ  
وَشَبَابُهَا لِلتَّجْدُدِ الْبَاقِ

• • •

يَا قَلْبُ : كَمْ مِنْ دَائِرِ الْخَلْقِ  
أَلْفَاكَ فِي بَحْرِ مِنَ الرَّغْبِ  
كَمْ عُدْتُ مَعَهُ بِقَبْرِ الْفَلَكِ  
وَصَرَخْتُ وَحْدَكَ فِيهِ ، يَا قَلْبِي !

• • •

وَمَضَتْ تَضْرِبُ فِي غِيَابِهِ  
وَنَزْدَ عَنْكَ الْمَالِجُ الصَّخِيَا  
تَرْقُبُ الْبَرْقَ الْمَطِيفَ بِهِ  
وَتَلْأَلُ الْأَنْوَاءَ وَالسَّحْبَا

• • •

وَحَفَّتْ تَحْتَ دُجَاهُ مِنْ وَجْهِكَ  
كَالطَّيْرِ تَحْتَ الْخَنَازِيرِ الْعَمَكِ

وَعَرَفْتَ بَيْنَ الْيَأْسِ وَالْأَمَلِ  
صَوْرَ الْحَيَاةِ ، وَمَكْرَةَ الْمَوْتِ

• • •  
يَا قَلْبُ : عَنْدَكَ أَيُّ أَسْرَارٍ  
مَا زِلْنِي فِي تَشْوِيرٍ وَفِي طَيِّ

يَا نَسُورَةٍ مَشْبُوبَةٍ النَّارِ  
أَتَقْبَلُ جَيْشَ الْكَافِرِ الْحَيِّ

• • •  
حَمَلْتَهُ الْعَبْدَ الَّذِي فَرَّقْتَ  
مَنْهُ الْجَيْشَالُ وَأَشْفَقْتَ رَحَبَا

وَأَثَرْتُ مِنْهُ الرُّوحَ فَانْطَلَقْتَ  
نَحْوَ الْحَمِيمِ وَتَاكَلُ اللَّهَبَا

• • •  
وَمَلَأْتَ سِفْرَ الْمَجْدِ مِنْ عَجَبٍ  
وَحَفَّتْ أَبْطَالًا مِنْ الْعَسَمِ

وَعَلَى حَدِيثِكَ فِي قَسَمِ الْحَقِّبِ  
سِمَةَ الْخُلُودِ وَقِطْعَةَ الْقِيَمِ

• • •



كم من عجائب فيك للبشر  
أخذتهم من الفجاءات

متنبهاً بالذنب والقدر  
وعجيباً تلك النبوءات

• • •

وعجبتُ منك ومن إياك في  
أسر الجبال ورفقة الحب

وتلكم التكبير الصليبي  
من ذللة القهور في الحرب

• • •

يا حُرّاً، كيف قُيّلت شِرعتهُ  
وقُبِعَت منه براد مأسور

أثرت في الأغلال طلعتهُ  
وأبّيت منه فيكالك مهجور

• • •

فلذا جفأك الماجير النامي  
ولما طيبك المشفق الحديب

فاختُ بدمعك قسورة الكاس  
وعمّت بكفك وهي تضطرب

• • •

وفزعت للأحلام والذكر  
تكي وتشد رجعة الأمر

ووددت لو حكمت في القدر  
لتبد صيرها من الرمس

• • •

وهيئت فاراً ذات إغصير  
فبطت كضلك نحوها فزعا

مرت بعينيك لحمة الماضي  
فوبت ثنيك بارقا لعمسا

• • •

وصحوت من وهم ومن غييل  
فإذا جراحك كلهن دم

لجت عليك مראה الفيل  
ومشى يحيز وتبك<sup>(١)</sup> الأثم

• • •

---

(١) الرئين : حرك في القلب يجري منه الدم إلى العروق كلها .

والأرضُ ضائقَ فضالها الرحبُ  
وغلّتْ فلا أمهلُ ولا سكتنُ

حالَ المصوى وتفرقَ الصحبُ  
وبقيتَ وحيدك أنتَ والمزمنُ !

• • •

وصرختَ حينَ أجتك الليلُ  
متمرداً تجتاحك النارُ

وبدا صراعك أنتَ والفعلُ  
ولأتمسا بحرَّ وإعصارُ

• • •

ما بسينَ صلمكما وحربكما  
كونَ يترينُ ، وينضي كَوْنُ

وينتصا الدكيَا ، وحبكما  
دنبا يقيمُ بناءَها الفنُ

## الكرمية الأولى

بالح من أنبلك      بالآون والطلم  
وما جنت كفتلك      يا غارس الكرمة ؟

أدم أم حسواه      أفرالك بالفرس  
يا شارب الصهباء      علا بلا كأس ؟

لو شربنا منها      ما ثيا الصهدا  
أو حدثنا عنها      ما هجرا الخلد

صهباء ما كانت      من غرس إليس  
بل كرمه زانت      خلقت الفرديس

تسمو بها الأرواح      عن عالم الإسم  
شفقة الأكساح      في رقبة الحكيم

يا ربّنة الحُمن	الكأسَ والتّيشارُ
فَتَسِي بها غَنَسِي	يا ربّنة الأشعارُ

عَلَوِيّة الوَمَنَصِر	غَنَسِي بها رُوحاً
عِشْنا بلا أرض	لو أدركتْ نُوحاً

في خاطِرِ الأكوانِ	عِشْنا كالحِلامِ
لا يَرفُ الأحزانِ	في عالَمِ سَلمِ

بِمن دَقَّتْها المَخْصومُ	هاتِي لِمَقِينِي هاتِي
من عَمَرِي المَحْجومُ	أُنَسِّي بِها الأَتَمِي

## ليالي كليوبتره

كُتِبَتْ إلى الشاعر تقول :

« قرأت لك عن ليلة النيل والموج ، وهو يروي حلم ليلة  
من ليالي كليوبتره ، فهلا وصلت لنا ليلة من تلك الليالي ،  
وهل لنا بصورة حلم من أحلامها » .

فإلى صاحبة تلك الإثارة الرائعة إهداء هذه القصيدة :

\* \* \*

كليوبترا ! أي حلمٍ من لياليك الحسانِ  
طافَ بالموجِ فَنَسَى ، وتَفَتَّى الشَّامُتانِ  
وَهَقَّ اكْلُ ظُؤادٍ ، وشَدَّ اكْلُ لسانِ :  
هلم فائتِ الدنيا وحناهُ الزَّمانِ

بُعِثْتُ في زورقٍ مُسْتَلْهِمٍ من كلِّ فنٍّ  
مَرِحَ المجدافُ يَنسَالُ بِمُجُوراءِ تُفَتِّي

يا حبيبي ، هذه ليلةٌ حُبِّي  
أولَ لو شاركتني أفراحَ قَلْبِي

نَبَأُ كَالْكَأْسِ دَارَتْ بَيْنَ عُشَّاقٍ مُكَارَى  
 مَبْتَكَّتْ كُلَّ جَنَاحٍ فِي مَسَاءِ اللَّيْلِ طَلَرَا  
 تَحْمِلُ الْفَتْنَةَ ، وَالْفَرَحَةَ ، وَالْوَجْدَ الْمُتَارَا  
 حَطْوَةً صَافِيَةَ اللَّحْمَنِ كَأَحْلَامِ الْعِلَارَى

حُلُمٌ صَدْرَاءَ دَعَاهَا حُبُّهَا ذَاتَ مَسَاءٍ  
 فَتَفَتَّتْ بِشَرَاعٍ مَسْنٍ خَيَالِ الشَّعْرَاءِ

يَا حَبِيبِي ، هَذِهِ لَيْلَةُ حُبِّي  
 آه لَوْ شَارَكْتَنِي أَفْرَاحَ قَلْبِي !

وَتَجَلَّى الزُّرُوقُ الْعَاعِدُ نَشْوَانَ يَمِيدُ  
 يَتَهَدَّأُ عَلَى الْمَوْجِ تَوَانِي عِيْدُ  
 الْمَجَادِبُ بِأَيْدِيهِمْ ، حَتَفٌ ، وَنَشِيدُ  
 وَمُصَلِّونَ لَهُمْ فِي النَّهْرِ مِحْرَابُ عَتِيدُ

مَحَرَّرْتَهُمْ رَوْحَةَ اللَّيْلِ فَهُمْ خُلُقٌ جَدِيدُ  
 كَلَّمَهُمْ رَبٌّ يَفْتَنِّي وَإِلَهُ يَشْتَمِسُ

يَا حَبِيبِي ، هَذِهِ لَيْلَةُ حُبِّي  
 آه لَوْ شَارَكْتَنِي أَفْرَاحَ قَلْبِي !

إصْدَحِي ، أَيْتِهَا الْأَرْوَاحُ ، بِالْقَمَرِ الْبَدِيعِ  
 لِمَرْحِي ، بِأَرَاقِصَاتِ الضُّمُودِ ، بِالْمَرْجِ الْخَلِيعِ  
 قَبْلِي ، تَحْتَ شَرَايِي ، حُكْمُ الْفَنِّ الرَّفِيعِ  
 زُورَقًا بَيْنَ ضَفَافِ اللَّيْلِ فِي لَيْلِ الرَّبِيعِ

رَتَحْنَهُ مَوْجَةً تَلْعَبُ فِي ضَمِيرِ النُّجُومِ  
 وَتُنَادِي بِشُمَاعِ رَاقِصٍ فَوْقَ الْفَيْسُومِ

يَا حَيِّسِي ، هَلْ لَيْلَةُ حُبِّي  
 آهٍ لَوْ شَارَكْتَنِي أَفْرَاحَ قَلْبِي !

لَيْلُنَا عَمْرٌ وَأَشْوَاقٌ تُغْتَنِي حَوْلَنَا  
 وَشَرَاغٌ سَابِغٌ فِي التُّورِ يَرْعَى ظِلَّنَا  
 كَانَ فِي اللَّيْلِ مُكَارَى ، وَأَفْكَوَا قَبْلَنَا  
 لَيْسَتْهُمْ قَدْ عَرَفُوا الْحُبَّ فَيَاتُوا مِثْلَنَا

كَلَّمَا غَرَّدَ كَأْسٌ شَرِبُوا الْخَمْرَةَ لَحْنَنَا  
 يَا حَيِّسِي ، كُلِّ مَا فِي اللَّيْلِ رُوحٌ يَفْتَنُنِي

هَاتِي كَأْسِي ، لَيْلُهَا لَيْلَةُ حُبِّي  
 آهٍ لَوْ شَارَكْتَنِي أَفْرَاحَ قَلْبِي !



يا ضفاف النيل بالله وبأخضر الروابي  
هل رأيتَ حل التهر في غصن الإهاب  
أسر الجبهة كالخمر في التور المذاب  
ساجدا في زورق من صنع أحلام الشباب؟

إن يكن مرّ وحيا من بعيد أو قريب  
فصني ، وأعيدي وصفه ، فهو حيي

يا حيي ، هذه ليلة حبي  
آه لو شاركتني أفراح قلبي !

أنت يا من عدت بالذكرى وأحلام الليالي  
يا ابنة التهر الذي غناه أرباب الخيال  
وتمت فيهم لو تسبح ربات الجمال  
موجه الشادي عشيق التور ، معبود الظلال

لم يزل يروي ، وتصفي الروايات المهور  
والضفاف الخضرسكري ، والسني كأس تلور

حكّم لم ترويه ليلة حب  
فاذكريه ، واسمي أفراح قلبي !

## ليز عيسى

ديسمبر عام ١٩٤٢

إسمي ، أبتئها الروح<sup>١</sup> أفي الكون غيباء ؟  
 وانظري ١.. هل في فواحي الأرض بالليل غيباء ؟  
 لا تُراعي إن يكن قصرت عنك البُشراءُ  
 فالتواقيس التي حثثك ، أشجارها القنواءُ  
 الشجى رجع صدأها ، والامسى ، والبرحاءُ  
 والرائيل من البيعة تسرح ويكاهُ  
 ردتين القسكال ، واليتلى الشهادُ  
 وللمصايح التي كان بها يزعمى المساءُ  
 خنفتها قبضة الشرّ فإ فيها ذمساء<sup>(١)</sup>  
 صبغوها بوادٍ فهي والليل سواءُ  
 ما نسم للورق المائل فيهِ ، والشفاءُ  
 تحت ليل ما له بده ، ولا منه انتهاءُ

---

(١) لقاء : بقية الروح لم النفس الأجير .

أيها المبعوث ، لا ضمنت برُجعاكَ السماءُ  
أنظر الأرض ... فهل في الأرض حُب وإعزاء ؟  
نسي القوم وصاياك ، وضلوا ، وأساموا  
وكمما باعوك ، يا منقذُ ، بيع الأبرياءُ

\* \* \*

ليلة الميلاد ، والدنيا : دُمسوع ، ودِماءُ  
في ربوع كان فيها لك بالسلم ازدهاءُ  
باسميه يشدو المغنون ، ويشدو الشعراءُ  
أين ولت هذه الفرحية ؟ أم أين الصفاءُ  
لم تصافحك من الأطلال أحلامٌ وضاءُ  
رقدوا ، غير عيون ربيع منهن القضاءُ  
ترقب الآباء ، هل عادوا ؟ وهل حان اللقاءُ ؟  
بين أبلي أمهات ، بين ، والليل جفاءُ  
في طوايا الضر يكين ، وقد عجز الرجاءُ !  
ومعهم ، أين ثراهم ، هؤلاء الأشقياءُ ؟  
هم وراء الليل ، أجداد ، وأرواح حباءُ  
ووجوه رَسَمَ قرعٌ عليها ما يشاءُ  
خسلقوا في مأزق الموت ، وما منه نجاءُ

بين مسوح من سمير يتوقاه الفناء  
 وجبال من ركام الطلح يرميها الشتاء  
 وحديد طائر يحدّر ممره المهبوء  
 وعجيب ! فيسم الموت يطاق السماء ؟  
 في سبيل الخبز || والخبز اكتاب ورضا  
 في سبيل الحق || والحق لدى القوم طلاء  
 في سبيل المجد ؟ والمجد من البهي براء  
 أو في المجزرة الكبرى ، تنال المجد شاه ؟  
 كلب الباهي ، واليف بكفيه متفاه  
 وعذاع كل ما قال ، وزور ، وانفراء

. . .

أيها الشرق الذي غمته بالروح السماء  
 هذه الروح التي شيد بكفيتها البناء  
 والتي من نورها العالم يجلس ويضاء  
 يا أيها الحكمة ، لا هان عليك الحكماء  
 ناد دأورينا فقد ينفعها منك النضاء  
 حان الساعة ، يا أخساه ، أم حق الجزاء ؟  
 دنت بالقسوة حتى صرعتك الكبرياء

أرغمي في التراب ، أنت اليوم قتار غداة  
 واشربي في حانة الشيطان ما طافى الإناء  
 حانة الموت فيها من دم القتل انتفاء  
 ناديني من شت فيها ، فالتأبى النداء  
 وارطبي الكأس ، وشتي ، وهل الدنيا العفاء ؟

• • •

يا قويا لم يهن يوماً عليه الضعفاء  
 وضعيفاً ، ولسمه ، يمزع منه الأهويل  
 وأنا الملبس ، لا يجتهد عني الأنياء  
 أنت في القرآن : حب ، وجمال ، وتقواء  
 عجب فديتك للكلبي وفي القول عزاء  
 لعل العالم الشرير لا قد ضاع الفداء

## المدينة الباسية

القطاع عن الأرض الأم آسى ما يتنى به الشعر وأروع  
ما يظنه الفن ، وإذا ذكرنا قصة حصار  
( ستالينجراد ) والقطاع عنها ، لقد عرفنا بطول  
صبيبة أرينة ، وبسالة نادرة قلعة ، لم تبلغ معركة  
في هذه الحرب ، سبلها من المجده والخطر ، فقد  
ظل جيشان عظيمان جباران يتصارخان داخل  
أسوارها في كل طريق وكل منزل ، وكل طاين  
دار ، وظلت المدينة الباسية بين التدمير والخراب  
أكثر من ستة أشهر حتى في جيش يأمره ، بعد  
سراخ دموي لم يرد له التاريخ مثيلا .

للا بدع إذا قرن القامح حصار هذه المدينة الباسية  
ودفاع حماها بـ « حصار » طروادة ، وما سجله التاريخ  
من بطولات الفين غامضوا ملاحمتها العامية التي تنى بها  
القامح اليوناني العظيم « هوميروس » في إلياذته الشهادة .

طَلَعُوا جَبَابِرَةً عَلَيْكَ ، وَثَارُوا  
وَوَقَفَتْ أُنْتِ ، وَرَوْحُكَ الْجَبَّارُ  
حَصَفُوا بِبَابِكَ ، فَاسْتَبِيحَ ، ظَم يَكُنْ  
إِلَّا جَهَنَّمُ هَاجَتَهَا الإِعْصَارُ  
حَرْبٌ إِنْهَا ذُكِرَتْ وَقَالَعُ يَوْمُهَا  
شَابَ الْحَلِيدُ ، لِيَهْوَهَا ، وَلْتَأْرُ

لو قيلَ أبطالُ العصورِ فمَنهُمُ  
لحماتيكِ الإعدامُ والإكبارُ

أو عادٌ ، هُرميرٌ ، وسحرٌ غنائيه  
ورأى ملاحيتهمُ وكيفَ تُفسارُ

وهُمُ حُماةُ مدينةٍ متحصورةٍ  
دُكتْ على حُراسيها الأسوارُ

نسيَ الذي غنَّاهُ في «طُرُودةٍ»  
وشدا بهم ، وترنمَ القيثارةُ

كم من «أخيل» فيهم ، لكتَّه  
رُدَّ المُغِيرُ بهِ ، وفكَّ حصارُ

لم تجرِ مكنحةٌ بوصفٍ كيفاجيه  
لكنْ جَرَّتْ بهماله الأنهارُ

نادَّه من خلفِ الشواطئِ امرأةٌ  
هُرَّ عن جِماعها الثلاثُ المغوارُ

إنْ سألوا عنه ، ففارسٌ حلبةٍ  
لم يخلُ من وثباتيه مِضمارُ

أَوْ يَنْتَرُوا تَارِيخَهُ ، فَصَحِيفَةٌ  
إِسْغَالُهُ فِيهَا حُلٌّ وَقَفَارٌ

أَوْ يَحْثُوا عَنْ قَبْرِهِ ، فَمَكَانُهُ  
فِيهَا يُظِلُّ الْعُشْبُ وَالْأَزْهَارُ

فِيهَا يُنْطَلِقُ الثَّلَاجُ نَحْثَ رُكَامِهِ  
فِيهَا تُمْرِي الرِّيحُ وَالْأَمْطَارُ

هُوَ مُهْجَةٌ قَنِيَتْ بِأَرْضٍ مَمَكَدِهَا  
لَيْتَسَمَّ غَرْسٌ أَوْ يَطْلِبَ نِيَمَارُ

هُوَ مَوْجَةٌ ذَابَتْ بِبَحْرِ وَجُودِهَا  
كَيْتَا يَنْسُورُ بِرُوحِهَا التَّبَارُ

فِي شَاطِئِهِ وَقَفَتْ الْعَدُوُّ لِذَاءِهِ  
يَبْنِي الْعُبُورَ وَدُونَهُ أَشْبَارُ

مَا زَالَ يَدْفَعُ عَنْ كُلِّ كَيْفَةٍ  
حَتَّى تَكْلُثُ الْجَحْفَلُ الْجَسْرَارُ

وَهَوَىٰ فِي شَفْتَيْهِ بَسْمٌ ظَالِمٌ  
أَوْدَى ، وَتَسَمَّ عَلَى يَدَيْهِ الْقِمَارُ



يُزْهِتِي بِهِ نَحْتُ الْخَلِيدِ وَبَابِهِ  
رَأْسٌ يَكُلُّ مَقَرَّقِيهِ الْفَارُ

بَارِبَةِ الْأَهْلَالِ : لَا هَانَ الْحَيِ  
وَسَلِمْتَ أَنْتِ ، وَقَوْمُكَ الْأَحْرَارُ

أَقُولُ أَبْنَاءُ الْوَعْدِ أَمْ جِنَّةٌ ؟  
وَأَقْسُولُ آلِهِةٌ ، أَمْ الْأَقْدَارُ ؟

بِسْتَنْقِيدُ وَنَكَ مِنْ يَوَازِنِ كَامِيرِ  
مَاجَتْ بِهِ الْأَجْنَامُ وَالْأَغْشَارُ

مُتْرَبِعِ السَّطَوَاتِ تَخْتَبِيهِ الرُّبَى  
وَقَفِيرٌ مِّنْ طُرُقَاتِهِ الْأَشْجَارُ

قَهَرُ الطَّيْعَةِ صَيْفَهَا وَشِئَاءُهَا  
حَسَنِي أَتَاهُ شَيْئَاؤُكَ الْقَهَّارُ

مَجْدُ الْمَدَائِنِ وَالْقُرَى ۱ إِنَّ الَّذِي  
أَبْهَعَنِي ، فِيهِ الْعُقُولُ تَحَارُ

حُجْبًا ۱ أَنْتِ مَدِينَةٌ مَنْحَوْرَةٌ  
أَمْ عَالِمٌ حَاطَتْ بِهِ الْأَنْشُرَارُ ؟

طُرُقٌ مُحِيرَةٌ بِغَيْلٍ وَيَهْتَدِي  
فِيهَا الْكُفَاةُ ، وَلَيْسَ تَمَّ قَسْرَارُ

عَزَتْ عَلَى قَدَمِ الْعَدُوِّ كَأَنَّهَا  
مِنْ زَيْتِي صِيغَتْ بِهَا الْأَحْجَارُ

وَمَنَازِلُ مَشْبُوبَةٌ ، وَكَأَنَّهَا  
لِلْجِنِّ فِي وَادِي الظُّلَى أَوْكَارُ

وَتَرَى زَيْنَبَ الْجَحْمِ بِيَابِهَا  
ضَائِقَتْ بِهِمْ غُرْفٌ ، وَنَاءَ جِدَارُ

بِصَارِعُونَ بِأَذْرُعٍ مَخْضُوبَةٍ  
وَالْتَفَعُ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ يَنْهَارُ

يَتَنَازَعُونَ بِهَا الطَّبَاقَ خَرَابًا  
دَمِيئَتْ عَلَى أَفْئاضِهَا الْأَنْفَارُ

مَا زِلْتُ صَالِحَةً لَهُمْ حَتَّى إِذَا  
سَهَتْ الْقَوْلُ ، وَزَاغَتِ الْأَبْصَارُ

وَنَكَبَضَ الْمُتَعَبِلُونَ ، وَعَرَبِدَتْ  
أَيْدِي الرَّمَاةِ ، وَعَسَرَدَ الْبَتَارُ

وَتَقْوَضَ الْحَيْضُنُ الْمُبِيعُ ، وَلَمْ يَكُنْ  
إِلَّا جِلْدًا يَحْصِيهِ دَمَارُ  
وَقَسَا عَلَيْكَ الْمُرْجِفُونَ وَحَدَّثُوا :  
أَنْ لَيْسَ تَمُضِي لَيْلَةً وَنَهَارُ  
أَطْبَعْتَ كَالنَّسْرِ الْمُحَلَّقِ ، مَا لَهُمْ  
مِنْهُ ، وَلَا مِنْ مِخْلَبِيهِ فَيَسْرَارُ  
وَتَقَرَّرَ مَتَكَ قُلُوبُهُمْ فَتَرْتَحُوا  
رُعْبًا ، وَأَنْتِ الْعَمْرُ وَالْغَمَارُ  
وَحَبَّتْ مَدَائِعُهُمْ وَقَابَ حَتَبُهُمْ  
وَالْتَلَجَ بِعَجَبٍ وَتَلَطَّى الْمَسْوَارُ

• • •

بِأَيْثِيَّةَ ، الْقَوْلُجَاءُ تَحِيَّةَ شَاصِرِ  
رَكَتَ لَهُ فِي شَدْوِهِ الْأَشْعَارُ  
مَلَاخُ وَادِي النَّيْسِلِ إِلَّا أَنَّهُ  
أَهْرَقَهُ بِالنَّيْسِلِ التَّحِيْقُ بِجَارُ  
أَبْدًا يُطْرَفُ حَتَّى رَأَى بِشْرَاهُ  
يَرْمِي بِهِ أَفْقُ ، وَتَقْسَدُ دَارُ

إني رَقَعْتُ بِكُمْ مِثْلًا رَائِمًا  
يَوْمًا إِلَيْهِ ، فِي الْمَلَى ، وَيُشَارُ

لشبابٍ مِصْرَ وَهُمْ بُنَاةُ حَيَاتِهَا  
وَحُمَاتُهَا إِنَّ حَاقَتْ الْأَنْطَارُ

وَيَمِثِلُ مَا قَدْ مَشُمُو وَبَلَّشُمُو  
تَغْلُو الدَّيَارُ وَتَرْخُصُ الْأَعْمَارُ

هَلِي مَنِيَّتُكُمْ ، وَذَاكَ صِرَاعُهَا ،  
رَمَزٌ لِكُلِّ بَطُولَةٍ وَشِعَارُ

جَيْشٍ بِكُلِّ عَجِيبةٍ لَمْ تَحْتَمِلْ  
يَوْمًا يَمِثِلُ حَدِيثُهَا الْأَمْصَارُ

تَتَحَدَّثُ الدُّنْيَا بِهَا وَيَصْنَعُكُمْ  
وَتُحَدِّثُ الْأَجْيَالُ وَالْأَدْعَارُ

أَحْيَاةٌ فِي الْكَوْنِ لَمْ أَنْطُورْ  
هَذَا الصِّرَاعُ الْخَالِدُ الْبَحْتَارُ ؟

## مأساة رجل

نظم الشاعر هذه القصيدة طلب وفاة توفيق نسيم  
بلا ، وكان في نية أن يطرحها عن النشر لما  
نقصته من الإشارات الناعمة بحياة الفقيد .

ماذا تركت بمـالم الأحياء  
ولتخلت من حبّ ومن بفضاء  
لك بعد موتك ذكريات حَيِّمة  
جـوابة الأشباح والأصنام  
هتكت حجاب الصمت عنك وورعنا  
هتكت غشاء المقلبة العمياء  
فرأت غامـل وادع متواضع  
في صورة من رقتي وحياء  
مطمئن النظرات إلا أنها  
فتاة لكلمن الأهواء

مضروباتٍ في سَكينة قاتِصٍ  
لم يَخْلُ من حذرٍ وفراطٍ دماءٍ

شيخٌ أَطْلَ على الشتاء وقلبهُ  
متوقِّسٌ كالحمرة الحمرامِ

مرَّ الرفاقُ به ، فثَبَّسَ ركبَهُمْ  
وأقام فرداً في المكان الثاني

وطوى الحياةَ كموجةٍ شرقيةٍ  
أَمَسَتْ غريفةً تربيةٍ وصماءِ

لبتْ جلالٌ وحادها وترفعتْ  
بالصمتِ عن لغوٍ وعن ضوضاءِ

لم تنزل الأليارُ فيَّ ظلالها ،  
أو تَبَنَّى حُشاً ، أو تحمُّ بفناءِ

حتى إذا عرَى الخريفُ غصونَها  
من وشي تلكَ الحليسة الخضراءِ

صَبَرَتْ بها صداحةٌ في صججها  
لُحْنةُ الموى ووطانةُ الغرباءِ

وارحنا لتمر يخلق قلبه  
 بصباية القمرية البيضاء  
 هي لئمة القبس الأخير وقد عبا  
 نجمم الماء ورعشة الأضواء  
 وتوئب الروح الحبيس وقد شدا  
 ثيلا بحر اللبلة القمر  
 وجنابة الحسن الفرير إذا رمسى  
 فشرقي دمع ، أو غربي دماء

• • •

ومهاجري ضاقت به أوطانه  
 وتأثرت به ضايف الطرداء  
 لم تكنه شيخوخة مكدودة  
 دون السفار ولا صقيع شتاء  
 مطلب حق الحياة لخافز  
 أمسى مهيسض كرامة وإساء  
 من كان في أمس بوس أمورهم  
 خنوا عليه بفرحة الطلقاء

بفضولٍ باسمِ اللال فيه كأنما  
ضننوا لمصرَ مصادِرَ الإلـهـاءِ

هلاً قفوا لقاصدٍ ومصـارِفِ  
مفسورةٍ ، منهومة الأحياءِ

أكلتُ دمَ الفلاحِ ثم تكفكت  
بمصاد حنطه وجلدِ النـاءِ

حبٌ بلوت به العذابَ ومطـهٌ  
مِقَّةُ الياسةِ وهي شرٌّ بـلاءِ

عمقتُ بأحلامِ الرجالِ وسقـهتُ  
رأيَ اللبيبِ ، ومنطقَ الحكـماءِ

كم فوق ساحلها غطى مطـومةٌ  
كانتُ سبيلَ هـدايةٍ ورجـاءِ

وسفينةٌ مهجورةٌ ، محطومةٌ ،  
جمعتُ لها البشرى طيـورُ المـاءِ

أبمن اللواءُ ؟ ورَيْهٌ ؟ وجماعةٌ  
كانوا طليعةً موكـبِ الشـهـداءِ ॥



وأنزو برامح في الصفوف مدافع  
يَدَيَّ حواريّ ، وصدر فدائي ؟

لم يُنصَمُوا حتى يعضر حجارة  
غرماء مائكة لمين الرائي ١

ومضوا ، فما وجدوا كفاء صبيهم  
تشمال حسب ، أو مشال وفاء

نأبى اليامة غير لون طابعها  
وتربد غير طابع الأشياء ١١

قالوا : أحب الإنكليز وزادهم  
ود الحميم وموثيق القرناء

هاقد أتى اليوم الذي صاروا به  
أوفى الدماء وأكرم الخلفاء

بشتا نغاضب من بغاضبهم ولا  
نأبى رعائتهم على الضراء

رأي أعيدت به وليس بمال  
نعم الرجال مآخذ الآراء

لكن سكنت ، قليل إنك عاجز  
عن ردة عادية ودفع بلاه

صمتٌ يجبر في كل مُحَدَّثٍ  
والصمتُ بعضُ خلائق الكرماء

في عالم بني الحليم وقاره  
ويُري البنين مداوة الأبناء

وترى التوائم فيه بين عشية  
متفصلات طيعة ورواء

جهدُ الكرام به انفراد مبهم  
وتكلفت في القول والإصغاء

صَوْرُ حرفة لباها ولجاءها  
فكأنما خَلِقَتْ بغير لحاء

لقد كنت تُخْلِصُ لي الرقادَ فهاكِهِ  
شراً بصون مودة الخلاء

يحدُ الرجالُ به على حنايهم  
مِدْحِي ، وعن هنائهم إغشائي

فاحمدُ لربكَ فهو أحدُ حاكِم  
وهو الكفيلُ برحمته وجِزاهِ.

وتلقَى من حكم الزمان وحده  
ما شاء من نقد ومن إطرارِ.

## مخبر مغيثة

شاعَ في جوه الغيالُ ورقَ الـ  
 حُسنُ والحرُ والمزى والمراحُ  
 ونسمُ معطرٍ خففت فيـ  
 هـ قلوبُ ، ودرغنت أرواحُ  
 ونسى كلُّهنَّ أجنةً تهبـ  
 ر ، ودنيا بها يدفُ جناحُ  
 ومن الزهر حولها حقيقتُ  
 طابَ منها الشكلا ورقُ النُفاحُ  
 حَمَلَتْ كُلَّ بالةٍ صمغَ مفـ  
 رٍ كما تحمِلُ القدي الأذواحُ  
 ومهي في ميمة المبا يزعمها  
 ضجيكُ لا تملكه ومزاحُ

وفضاء "كان" قُصْرِيَّةٌ سَكْر  
 ي بِالْحَائِيَّةِ تَتْبَعُ الرَّاحُ  
 أَلْطَمْتُ وَدَّعْتُ الرَّايا فَرَاخْتُ  
 تَتْلُو فُتْرُقُ الْأَوْصَاحُ  
 كَثُفَتْ مِنْ جَمَالِهَا كُلُّ خَلْفٍ  
 وَأَبَاحْتُ لِمَنْ "مَا لَا يَسَاحُ"  
 مَعْبُدٌ لِلْجَمَالِ ، وَالْحَرُ ، وَالْقَتِ  
 سَ ، بَغْدَى لِقُدَيْهِ وَرَاحُ  
 نَامَ فِي بَابِهِ الْغَرِيْبُ ( كِيَوِيْ  
 سَد ) ، وَلَكِنْ فِي كَفِّهِ الْفَتَاحُ  
 إِنَّ بَنَمَ ظِلْمِةً شَدُوْ وَلَهُوْ  
 أَوْ بَنَبَةً فَادْمَسَ وَجَرَاحُ !!

• • •

دَخَلْتُ بِي إِلَيْهِ فَاتَ مَسَامُ  
 حَيْثُ لَا ضَجَّةٌ وَلَا أَشْبَاحُ  
 لَمْ تَكُنْ قَبْلُ بِالرَّقِيقِينَ ، لَكِنْ  
 هِيَ دُنْيَا تَتْبَعُ مَا لَا يَنْتَاحُ

وَجَعَلْنَا يَهْجُوا الْكَوْنُ عَلَيْنَا  
وَيُرِينَا وَجْهَنَا الْمَبْصَاحُ  
هَتَفَتْ بِي : تُرَاكَّ مِنْ أَنْتَ ، يَا صَا  
حِر ؟ فَقُلْتُ الْمَلَدَبُ الْمَتَّاحُ  
شَاهِرُ الْحُبِّ وَالْجَمَالِ ، فَقَالَتْ :  
مَا عَلَيْكَ إِذَا أَحْبَبَ جُنَّاحُ  
وَاحْتَرَى رَأْسِي الْخَزِيمُونَ قَرَامَا  
هَا ، وَمَسَرَّتْ عَلَى جِيئِي رَاحُ  
وَرَأَتْ مَكْرَةَ الْأَسَى فِي شَفَاوِ  
أَحْرِقَتْهُمَا الْأَضْغَاسُ وَالْأَقْدَاحُ  
فَمَضَتْ فِي عَنَابِهَا : كَيْفَ تَسْمُودُ  
رِ بِمَا يَرْتَحِلُ بِكَ الْأَنْسَرَاخُ ؟  
إِنْ أَسَأْنَا إِلَيْكَ فَالْيَسُومُ يَخْرِيسُ  
لَكَ بِمَا ذُقْتَهُ رَضِيٌّ وَمَسَاخُ  
وَلَكِ اللَّيْلَةُ الَّتِي جَمَعَتُنَا  
فَاخْتَمِمْتُهَا حَتَّى يَلُوحَ الصَّبَاحُ ۱۱

• • •

قلتُ حبي من الريح شلاه  
 ولميتي زهره التلاح  
 نحن طيرُ الخيال ، والحن روض ،  
 كلنا فيه بلبل صداح  
 فتيت في هواه منا قلوب  
 وأصابت خلودها الأرواح ١

## مسير الربان

الكاهن ماكج جونس ، ديان حاملة الطائرات  
كترجيس التي ألحقها غرامة مالية .

يا قاهر الموت كم لنفس أسرار ؟  
ذلك الحديد لها ، واستخذت النار  
وأشفق البحر منها ، وهو طافية  
عانت على ضربات الصخر ، جبّار  
حوالك لحدوة مثلى ، ونفعية ،  
لم تحوما ميّز ، أو تروى أخبار  
رمالاً في جنبات اليمس مُحترَب  
عاني المقاتل ، عند الرّوق سرّار  
توسّطك مركبه ولو وقست  
عليه حيناً لم تنفذه أقدار



يَدْبُ فِي مَسِيحِ الْحَيْثَانِ مُتَسَرِّباً  
وَالْفَنُورُ نَاجٍ ، وَصَدْرُ الْبَحْرِ مَرَارُ

كَدُودَةِ الْأَرْضِ نُورُ الشَّمْسِ يَقْتُلُهَا  
وَكَمْ بِهَا قُتِلَتْ فِي الرُّوضِ أَزْهَارُ

هَوَى بِكَ الْفُلُكُ إِلَّا هَامَةً رُفِعَتْ  
لَهَا مِنَ الْمَجْدِ إِعْظَامُ وَإِكْبَارُ

وَاسْتَقْبَلَ الْبَحْرُ صَدْرًا حَسِينَ لَامَةً  
كَادَتْ عَلَيْهِ جِبَالُ الْمَوْجِ تَنْهَارُ

وَعَابَ كُلَّ مَشِيدٍ ، غَيْرَ قُبُوعَةٍ  
ذَكَرَى مِنَ الشَّرَفِ الْعَالِيِ وَتَذَكَارُ

أَلْفَيْتَهَا ، فَخَلَّتْ لِلْمَوْجِ مَعْقَدَهَا  
كَمَا تَكَلَّى جَيْنُ الْفَاتِحِ الْفَسَارُ

وَلَوْ يَرُدُّ زَمَانُ الْمَعْجَزَاتِ بِهَا  
لَانْشَقَّ بِحْرُهَا ، وَارْتَدَّ نَيْسَارُ

كَأَنَّهَا حَبْلَةٌ رَاحَتْ مَقَاطِعُهَا ،  
لَهَا الْمَوَالِمُ مَتَاعُ وَنُظَارُ

تقولُ : لا كانَ لي ربٌّ ولا هتَمَتُ  
بذكره الحربُ ، إنَّ لم يؤخذ القارُ

يا ابنَ البحار وليدًا في مسابجها  
وبانها يؤثِرُ الجَلَسى وغدارُ

ما عالمُ الماء ؟ باريدانُ ، صفهُ لسا ،  
فما يحيطُ به في الوهم أنكارُ ا

وما حياةُ الفنى فيه ا أنليةُ  
وراحةُ ؟ أم فجاءاتُ وانطارُ ؟

إذا الفينةُ في أمواجه رقصتْ  
على أهاليحِ غناهنَّ إعمارُ

والشجّةِ السَّحْبِ موسيقاهُ ، فاحتفتْ  
وأمدلتْ من عذور الشَّهبِ أثمارُ

وأنتَ تروى وراءَ الأفقِ مبها  
كما ركنا نازحُ لاحتْ لهُ السَّدارُ

غرقانَ في حُلُمٍ عَذْبٍ تُسللهُ  
من خدوةِ القبلِ أنواءُ وانطارُ

يا حاشقَ البحر ، حَدَّثْ عن مفااتيهِ  
كم في لياليهِ للشقاق أسرارُ

ما ليلةُ الصَّيْفِ فيه ؟ ما روايتها ؟  
فالصَّيْفُ حميرٌ ، والحانٌ ، وأشعارُ

إذا انْسَلَمُ من آفَاتِهِ المَحْذُوتُ  
وَضُرُوتُ من كُوى الظلماتِ أنوارُ

وأقبلتُ عارِياتٍ من ضلالِها  
عراسٌ من بناتِ الجنِّ أبكارُ

شُغِلَ الرِّبَابِيَّةُ السَّارِنُ من قِيَدِمْ  
تُجَلَّى بهنَّ حَشِيَّاتُ وأحجارُ

يُرعَنُ كَأَسْكَ من حميرٍ مُتَعَفِّةٍ  
أَلْبحرُ كَهْفٌ لها ، والدمعُ خَمَارُ

وأنتِ عنهنَّ مشغولٌ بِمِصارَةٍ  
كَأَنَّ أَجراسَها في الأذنِ قِيَارُ

صوتُ الحَيِّيةِ قد طاشتْ خِوالِجُها  
وَرَتَحَتْها من الأشواقِ أَمْضارُ

والنفث قلبك لا انكس شمعها  
 والنوء مصطوح والموج هداك  
 بؤغيت بالقدر المكتوب فانسرحت  
 حينك قهراً ، والأمواج أنطار  
 نزلتما البحر قهراً ، حين ضمكما  
 رقت عليه من المرجان أشجار  
 نام الحيان في مشواه واتمنا  
 جنباً لجنب ، فلا ذل ولا عار !!

• • •

مصراع هداين يثقفها  
 مستطون وراء البحر أحوار  
 منية كحياة ، كلما ذكبرت  
 تجددت في الأجيال أعمار  
 هي القصار ليشعب من خلاليقه  
 نخلق الرجال إذا حاجته أنطار  
 له البحار بما انتارت شواطئها  
 وما أبتته عكبان وأغوار

رواقٌ متجددٌ على جذرائه رُفِعَتْ  
 المظاليدُ من أماليك وأمسارُ  
 دخلت من بابهِ ، واجتازت ساحته ،  
 وسيرت فيه على أنوار من مساروا  
 جبهٌ باميك في أقدامه نُصِبْ  
 رطلهُ الدهرُ ، والتاريخُ حصارُ

من بكرة يسرى كقارة  
طالوت بن يافى طعنه بالأسنان

أشباحُ جنّ فوقَ صدرِ الماءِ  
تَهْتَفُو بأجنحةٍ من الظلماتِ ؟  
أَمْ تلكَ عَقَبَانُ السماءِ وَكَبَنَ مَنْ  
قَنَّ الجبالِ على الخِصَمِ النَّائِي ॥  
لا ، بل سفينٌ لُحْنٌ تحتَ لسواري  
لِيَمَنَ الْفَيْنُ تُرَى ، وَأَيُّ لُؤَارِ  
وَمَنْ الْفَتَى الْجِيَارُ تحتَ شِرَاعِهَا  
مَرِيصاً بِالْمَوْجِ وَالْأَتَارِ  
يُحَلِّي بِقُبْحَتِهِ حَمَائِلَ سِفْهِ  
وَيَضُمُّ ، تحتَ اللَّيْلِ ، فَضْلَ رَدَامِ  
وَيُنِيلُ ضَوْءَ النُّجُومِ عَالِي جَبْهَةٍ  
مِنْ وَسْمِ « الْفَرِيقَةِ » الْمَرَامِ

ذَهَبَ يَرْقُصُ السَّيِّ من دَوْبِهِ  
مَتَحَتْ مُحَيَّاهُ يَدُ الصَّحْبَرَامِ

لَوْنٌ جَلَّتْ فِيهِ الصَّحَارَى سَحَرَهَا  
نَحْتُ النُّجُومَ الْفَرْ ، وَالْأَنْسَاءِ

وَسَاءِ بِتَحْرِ مَا تَطْلُقَنَّ مَوْجُهُ  
مِنْ قَبْلِ لَا يَزِلُّ الْوَاحِدُ الْعُذْرَاءِ

بَحْرٌ ، أَسَاطِيرُ الْخَيَالِ شَطُوطُوسُهُ  
وَمَابِجُ الْإِلْهَامِ ، وَالْإِنْجَامِ

وَمَلَانِ حَرْبَةٍ شَارَفَتْهُ  
بِتَخِيلِهَا ، وَضَفَافِهَا الْخَضْرَاءِ

وَمَعَابِدُ شَمٍّ ، وَآلِهَةُ عَمَلِ  
مُسْنَنِ فَوَاصِبَ يَنْهَنُ جِوَالِي

أَبْطَالُ ، يُونَانُ ، حَلِ أَمْرَاجِيهِهِ  
يَطُورُونَ كُلَّ مَفَازَةٍ وَفَضَاءِ

يَتَجَافُونَ الْفَارَ نَحْتَ مَمَالِيهِهِ  
يَتَأَشْفُونَ مَسَاحِمَ الشَّعْبَرَامِ

ما زالَ يرمي « الرّوم » وهو سليلهم  
ويُلقبُ من « فرطاجه » الطّباير

حتى طلعتَ بهِ فكنتَ حليتهُ  
عجياً ! ولأيّ عجائب الأبناء !

ويسألون بك البروق توامعاً  
والموج في الإزباد والإرغاء

من عظم البدوي نشرَ شرايعه !  
وهناهُ للإبحار والإرساء !

أين التقارُّ من البحار ، ولين مين  
جسِنَ الجبالِ حرائسُ الدّماءِ

يا ابنَ القبابِ الحُمُرِ ويحك آمنَ رمي  
بك فوقَ هذهِ اللّجةِ الزرقاءِ ؟

تغزو بعينيك القضاةَ وتحكّمه  
أنتُ من الأحلام والأضواءِ

جزرٌ متسورةٌ الثّغور كأنّها  
قطراتُ ضوءٍ في خفافِ إناءِ



والشرقُ ، من بُعدٍ ، حقيقةُ عالمٍ

والغربُ ، من قُربٍ ، خيالةُ والي  
ضحكتُ بصنفته المُنَى وتراقصتُ  
أطيانُ هادي الجنةِ الخضراءِ

ووثبتتُ فوقَ صخورها وتكلمتُ  
كفالكَ قلباً ثائرَ الأهواءِ

فكأنما لكَ في ذُرَاهَا مَوَيدٌ  
ضَرَبَتْهُ أُنْدُلِيَّةٌ لَقَاءِ !

ووقفتُ والقيتانُ حولكَ ، وانثبرتُ  
لكَ صيحةُ مرهوبةِ الأصداغِ :

هذي الجزيرةُ ، إنْ جهِلْتُمْ أمرَها ،  
أنتمُ بها رهطٌ من الضُرَباءِ

أبهرُ خلقي ، والمدُّو لذائسي  
ضاعَ الطريقُ إلى السفينِ ودالي !!

... وتلفتوا فإذا الخضمُ صحابةُ  
حمراءُ مُطَيِّقةُ حل الأرجاءِ

قد أشرقَ الرّيسانُ كُلَّ سَفيحةٍ  
 من خُكُفِهِ إِلَّا سِراعَ رجاءٍ  
 ألقى عليه الفجرُ غَيَظَ أُنْجَسَةٍ  
 بيضاءَ فوقَ الصَّخْيرةِ الشَّامِ  
 واني النهارُ وسارَ فيه : طارقٌ  
 يني لِمُلْكِكَ الشُّرُقَ أَيَّ بِناءٍ  
 حتى إذا عَبَّرتُ لَيالٍ طَوَفْتُ  
 أحلامُهُ بِالْجَرِّ ذاتَ مَساءٍ  
 نوحى على الأفقِ المُرْصَعِ قَريصةً  
 أعْظِمُ بِها تَقْزُو من مِيناءٍ  
 مَسَدَ المِماءِ لها على عَكْجَانِها  
 ظِلًّا ، فَناتَ فوقَ صِدرِ المِماءِ !

## موسم الشاعير

في رثاء صديقه الشاعر النابغة  
محمد عبد المطلب المصري .

شعراء الشباب ، خسر عن الأيكـ  
في شادٍ مخضباً بمراحيسه  
مات في ثغره الشيد وجفت  
عصرة الملهمين في أقداحه  
ضيقه النيل ، وهي بعض مظنـ  
، صحت نال الربي عن صداحه  
أين منها صداه في ذروة الحجـ  
بر ، وهمس الأكلد حول جناحه  
بوغيت بالصباح أخسر إلا  
جهته الشعر أو شجي فواحيه

نأجامي ، فلتسمَ عَقلي  
لفُتلالٍ هَدَدْتُه بالتضاحِ

لو رماه قُسمُ التَضامِ بسمي  
خِيتُه بطنٍ تَهوُّهِ ومزاحيه

فلستك الحياة ، يا حاملَ المصبا  
حِ ، والأفق مائجٌ بهباحيه

صِفْ لنا صرعةَ الدُّبَالِ وماذا  
قد أصابَ الحكيمَ في معبَاحيه

شاطيءٌ فوقَ صدره يَهتَقُ اللو  
جُ ، ونهوي الصَّخُورُ تحتَ ريليه

ضلَّ في جُنَحٍ ليلٍ زورقي الطا  
في ، وضاعَ المجلدُ من ملاحيه

جُرُوقُهُ أَنتَ ، في غُطَى العاشقِ قلبه  
سمِ ، بهنو الحنينُ مله وشاحيه

قُسمُ ، قد أَقْبَلَ التَّشَاهُ وأُومِتْ  
سبلاتُ الوادي إلى أشباحيه

أله من هُتَافِكَ الصَّدْبِ حَامِ  
بُنْطِيقُ الْوَاجِمَاتِ مِنْ أَذْوَاحِهِ ؟

عَبَّرَ النَّهْرَ وَالنَّخِيلَ إِلَى أَنْ  
جَاءَ مَثْوَى رَكَدَتْ فِي صَمَّاحِيهِ

حَمَلَ الْعَهْدَ عَنْ قُلُوبِ الْحِزَانِ  
فَدَعَا الْمَمْلُوكَاتِ مِنْ أَرْوَاحِهِ

الْثَّلَاثُونَ لَمْ تَكُنْ عَمْرَكَ الْقَبَا  
دِرَّ فِي فِتْنَةِ الصَّبَا وَمَرَاكِهِ

إِنَّمَا خَفَقَ الْقَزَاقِ ، وَسَهْدَ الْعَمَى  
سَيْنٍ ، فِي حَتْمَةِ الْعُلَا وَكُفَاكِهِ

إِنَّمَا قِصَّةُ الْقَصْدِ يَقِرْ ، وَمَا  
هُ شَهِيدٌ مَكْلَلٌ بِنَجَاحِهِ ۱

## الموسيقى البعيدة

كان الشاعر يتردد على « ألفتا » أحد ملاعب  
الفترة الشهيرة بموسيقاها أثناء عام ١٩٢٤ ،  
وكانت ترأس الفرقة الموسيقية به حسناء طمائية ،  
تضرب على القيثارة ، وكانت على جانب من الرقة  
والجمال ، فلا يخجل أن يراها أن القدر قد أساءها  
في حينها ، فمرحبها لعمدة الإبصار ، فلما وقف  
على حقيقة حالها ، ألقى إليه جملها الجريح  
بالقصيدة الآتية :

إذا ما طاف بالأرض شعاع الكوكب الفضي  
إذا ما أتت الريح وجاش البرق بالومض  
إذا ما فتح الفجر عيون الرجس الفضي  
بكيث لرهرة تبكي بلمح غير مرفض

• • •

زواها الفجر لم تعد من الإشراف باللمح  
على جفنين ظمآنين للأندام والعُبح  
أهدت النور : ما للبلر قد لفتك في جُح ؟  
أضيء في خاطر الدنيا ووارسنا لك في جرحي

• • •

أري الأقدارَ ، يا حناء ، مشى جُرحك الدامي  
أريها موضعَ السهمِ الذي سدَّدهُ الرامي  
أنيل مشرق الإصباحِ هذا الكوكبَ الظامسي  
دمعهِ يرشِفُ الأنوارَ من بينوعها السامي

• • •

وتعكسي أدمعَ الصجرِ      تُقبَلُ مغربَ الشمسِ  
ولا تبكي على يوميكِ      أو تُلَيَّ على الأمسِ  
إليكِ الكونُ فاشتغني      جمالَ الكونِ بالمرسِ  
خلفي الأزهارَ في كفِّك ، فالأشواكُ في نفسي !

• • •

إذا ما أقبلَ الليلُ      وشاعَ الصمتُ في الوادي  
خلفي القيثارةَ واستحي      شجونَ صاحبه النفادي  
وهزِّي النجمَ إشفافاً      لتجسمِ غيرَ وقادِ  
لملِّ اللحنَ يستلني      شعاعَ الرحمة المادي

• • •

إذا ما سقَّتِ العصفورُ في أمشاطِهِ الذَّنْ  
وشقَّ السروضَ بالأحسانِ من غصنٍ إلى غصنٍ  
أنتكِ غراطي الصدا      حذِّ الرقائصة اللحنِ  
تنتجيكِ بأشعاري      وترعى عالمَ الحُنِّ !

• • •

إذا ما ذابتِ الأسياءُ فوقَ الورقِ التفسر  
وصبَّ المطرُ في الأكمامِ إريسقُ منَ التيسر  
دموتُ عرائسَ الأحلامِ منَ عالمها التحري  
تُدبُّ اللحنَ في جنيتك ، والأشجانَ في صدري !

• • •

عرفتِ الحبَّ ، يا حورًا ، أم ما زال مجهولاً ؟  
أنا نحلي قلباً على الأشواقِ مجهولاً ؟  
صفيه ، صفيه ، فرحاناً ، وعزوتاً ، وعجولاً !  
وكيفَ أحسُّ بالوصلةِ عندَ النظرةِ الأولى ؟

• • •

ومنَ آدمكِ المحبوبِ ؟ أو ما صورةُ العصبِ ؟  
لقد ألممتِ ، والإلهامُ ، يا حواءُ ، بالقلبِ  
هو القلبُ ، هو الحبُّ ، وما الدنيا لدى الحبِّ ؟  
سوى المكشوفةِ الأبرارِ والمهنوكةِ الحُجبِ !

• • •

سلي القبلارَ بين يديكِ أيَّ سلاحٍ غنسى  
وأني صبايةٌ سالتُ على أوتاره الخنسا  
حوى الأسالَ ، والآلامَ ، والفرحةَ ، والحرنا  
حوى الأبداءِ ، والأكوانِ في لفظٍ وفي معنى !

• • •



تعالى الحُسنُ ، يا حناءُ عن إطفاءِ عسورِ أ  
 أبشكو الليلَ في كونِ من الأنوارِ مغسورِ أ  
 وما جلاءُ من مواءُ إلا تروأمَ النورِ ؟  
 وما سماءُ إذ ناداهُ خيرَ الأهلينَ الحورِ ؟

## سيدة شاعر

حَبَطَ الْأَرْضَ كَالشَّمْعِ الْفَنِي  
 بِعَصَا سَاحِرٍ وَقَلْبِ نَبِيٍّ  
 لَمَحَتْ ، مِنْ أَشْعَى الرُّوحِ ، حِلَّتْ  
 فِي تَجَالِيدِ هَيْكَلٍ بَشَرِيٍّ  
 أَلْهَمَتْ أَصْنَفَهُ مِنْ عِلْمِ الْحِكْمَةِ  
 حَقِّهِ وَالتَّوْبِ كُلِّ مَعْنَى سَرِيٍّ  
 وَحَبَّتْهُ الْبَيَّانَ رِيّاً مِنَ الْحَدِّ  
 بِرَبِّهِ لِلْعُقُولِ أَعْلَى رَكِيٍّ  
 حِينَ مَا شَارَكَتْ بِهِ أَلْفَ الْأَرْوَاحِ  
 ضَرْبَ زَهَا الْكَوْنِ بِالْوَلِيدِ الْعَبِيٍّ  
 وَسَبَى الْكَاتِمَاتِ نُورُ عَجَّتَا  
 ضَاحِكِ الْبِشْرِ عَنْ لَوَادِ رُحِيٍّ

صَوْرُ الْحُسْنِ حُومٌ حَوْلَ مَهْدٍ  
 حُفٌّ بِالْوَرْدِ وَالْعَتَارِ (١) الْوَكْسِ  
 وَعَلِ ثَمَرِهِ يُفْهِءُ ابْنَامُ  
 رَفَتْ نَوْرًا بِأَرْجَسِ وَأَنْدَى  
 وَعَلِ رَاحِيهِ رِيحَانَةٌ تَشْدَى  
 ي ، وَتُبَارَةٌ بِلَحْنِ شَجِي  
 فَحَنَّتْ فَوْقَ مَهْدِهِ تَمَلَّى  
 فَجَرَ مِيلَادِ ذَلِكَ الْعَبْقَرَى  
 وَنَاءَ كُنْ حَيْرَةً : مَلَكٌ جَا  
 ١٠ إِلَى بَنَاتِي صَوْرَةَ الْإِنْسِي؟  
 مَنْ تَرَى ذَلِكَ الْوَلِيدُ الَّذِي هـ  
 شَ لَ الْكَوْنُ مِنْ جَمَادٍ وَحِي؟  
 مَنْ نَافِهُ الْفَرْقَ صَوْتٌ هَتَفَ  
 مِنْ وَرَاءِ الْحَيَاةِ شَاجِي السَّيِّ  
 إِنَّ مَا تَشْهَدُونَ مِيلَادُ شَاهِرٍ

• • •

---

(١) القمار : الرميحان يزين به مجلس القمار .

كَانَ وَجْهُ الثَّرَى كَوْجَسَةِ الْمَاءِ

وَالنَّقَى الْحَسَنُ مَضْبُضُ الْفَيْسَاءِ

حِينَ وَلَّى الدَّجَى وَأَتْبَلَ فَجْرٌ

وَاضِحٌ لِقُودٍ مَشْرُقُ اللَّأْلَامِ

بَهَجٌ فِي السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ يُهْدَى

مِنْ غَرِيبِ الْخَيْسَالِ وَالْإِيحَاءِ

صَفَقَتْ عِنْدَهُ الْخَمَائِلُ نَشْوَى

وَشَدَا الطَّيْرُ بَيْنَ عُودٍ وَنَامِ

مَظْهَرٌ يَهْرُ الْعَيُونَ ، وَصَحْرٌ

هَزَزَ قَلْبَ الطَّيْمَةِ الْعَنَرَامِ

وَجَلَا مِنْ بِلْدَانِهِ الْقَنَ رَوْضَا

نَمَقَّتْهُ أَنْامِلُ الْإِغْرَامِ

مَا الرِّيحُ الْعُشَاعُ أَوْقَى بَنَانَا

مِنْهُ فِي دِقَّةٍ وَحَسَنِ أَدَامِ

نَقَى الْأَرْضَ زِينَةً وَجَلَامَا

قَمَمَاتٍ مِنْ وَجْهِ الرُّضَامِ

ربوةٌ عند جدّولٍ ، عند روضٍ ،  
عند خيضرٍ ، وصنبرةٌ عند ماءٍ

فزهّا الفجر ما بدا ، وتجلّى  
وازدهى بالوجود أيّ ازدهاءٍ

قالَ : لم تُبدِ لي الطيّبةُ يوماً  
حين أقلتُ مثلَ هذا الزّواءِ

لا ، ولم يثرِ مِلءَ عيني وأذني  
مثلُ هذا التّي وهذا الغناءِ

أيّ بشرى لها تجلّست الأرو  
ضٌ وزاغت<sup>(١)</sup> في ظلماتٍ المرائي ؟

عليها نُبِئتُ مِنَ الغَيْبِ امرأةً  
حبّلتُهُ لها بحجّومِ الماءِ

قالَ : ماذا أرى || فردّةٌ صوتٌ  
كصدى الوَحْيِ في ضميرِ السماءِ

إنّ هنا ، يا فجرٌ ، ميلادُ شاعرٍ !

---

(١) زافت الأرض : نشرت جهلها .

كَانَ فَجْرٌ ، وَكَانَ ثَمَّ صَبَاحٌ  
فِيهِ لِلْحَمَنِ غُدُوَّةٌ وَرَوَاحٌ

بَكَرَتْ لِلرَّيَاضِ فِيهِ حَذَارَى  
تُرَدِّدُهُنَّ صَبُوءٌ وَمَسْرَاحٌ

حِينَ لَاحَتْ لُحْنٌ رَنٌّ حُثَافٌ  
وَعَلَّتْ بِالْأَعْمَامِ مِنْهُنَّ رَاحٌ

قُلْنَ : مَا أَجْمَلَ الصَّبَاحَ فَا حـ  
سَلَّ عَلَى الْأَرْضِ مِثْلُ هَذَا صَبَاحٌ

فَتَعَالَمُوا بِنَا نَفْتِي وَنَلْهَسُو  
فَهَذَا اللَّهُمُّ وَالْقَنَاءُ يُتَاحُ

وَهَذَا جَدُّوكُ عَمِلَ صَفْحَتِهِ  
يَرْقُصُ الْفُلُ وَالسَّيُّ الْوَضَاحُ

وَعَلَى حَافِيهِ قَامَ يَنْبِيـ  
نَا مِنْ الطَّيْرِ هَبَاتُ صَدَاحُ

وَفَرَاشٌ لَهُ مِنَ الزَّهْرِ أَلْوَا  
نٌ ، وَمِنْ رَيْسِقِ الشَّعَاعِ جَنَاحُ

دَفَّ في نشوةٍ يتاديه ثَوَا  
 رٌ وعِطْرٌ مِنْ الثَّرَى فَوَاحُ  
 وهنا رُبُوءٌ تَلَالُا فِيهَا  
 خُضرةُ العُشْبِ والتَّيْدَى اللِّمَاحُ  
 ونِمْ كَأَنَّهُ النِّفَسُ الحَا  
 ثِرُ تَمْنِي لِمَسِّهِ الأَدْوَا  
 مَثَلٌ هَذَا الصَّبَاحُ لَمْ يَكِيدِ الثَّرَى  
 قُ ، وَلَمْ تَنْجِبِ الشَّمْسُ الوُضَا  
 لَكُنَّا بِالْكُونِ أَعْلَامٌ مِثْلَا  
 دِرْ وَعَرَسَ قَلْبُكَ لَهْ الأَنْرَاحُ  
 أَيُّ حُسْنٍ نَرَى ؟ فَرَدَدَ صَوْتُ  
 شَبَّهَ بِجَوَى تُبْرِهَا أَرْوَاحُ  
 إِنَّ هَذَا الصَّبَاحَ مِثْلُ شَاعِرٍ

• • •

وَتَجَلَّى الْمَاءُ فِي ضَمِيرٍ بِسَطْرٍ  
 وَشَفَوفٍ خُصِرَ الْفَلَاحُ حُسْرٍ  
 وَسَمَاءٍ تَلْفُو وَتَرْبُ فِيهَا الـ  
 حَبُّ كَالرَّغْسِ فَوْقَ أَمْوَاجِ بَحْرِ

صَوِّدَتْهُ الْفَاقِسُ شَتَّى  
كَرَّوَى الْمَطْلَعِ أَوْ مَوَاقِعِ فِكْهِرِ

لَا تَرَى النَّفْسُ أَوْ نَحْسُ لَدَيْهَا  
غَيْرَ شَجَرٍ يَفْبُضُ مِنْ بَحْرِ صَحْرِ

أَفَقُ الْأَرْضِ لَمْ يَزَلْ فِي حَوَائِجِ  
عِ صَدَى حَائِثٍ بِالْحَبَانِ طَبْرِ

وَبِاخْتَالِهِ يَسْرِفُ ذِمَّاهُ ،  
مَنْ سَتَى الشَّمْسِ ، عَاقِقُ لَمْ يَقْرُ

وَعَلَى شَاطِئِهِ الْقَدِيمِ وَرُودُ  
أَغْمَضَتْ عَيْنَيْهَا لِمَطْلَعِ فَجْرِ

وَمَرَى الْمَاءُ هَادِثًا فِي حَوَائِجِ  
عِ يَخْتَلِي مَا بَيْنَ شَوْكٍ وَصَخْرِ

وَكَانَ النُّجُومُ تَبَحُّ فِيهِ  
قِبَلَاتُ هَقَّتْ بِحَالِمِ نَسْرِ

وَكَانَ الْوَجُودُ بِحَرٍّ مِنَ النَّوْرِ  
رَ عَلَى أَفْتَقِهِ الْمَلَايِكُ تَسْرِ



هفت نجمة : أرى الكون تبدو  
في أسرارهم غمائل بشير  
وأرى ذلك الماء بشير الـ  
سحر والشجوة مله عيسى وصوري  
أثرانا بليلة الوحشي والتسم  
زليل ؟ أم ليلة الفوى والشعر ؟  
ما لهذا الماء يشفقنا حبـ  
أ وُوري بناهتون ويخسري  
أي سر ترى ؟ ؟ فرن هفت  
بنجسي مين العبدى مسر  
إن هذا الماء ميلاد شاعر !  
قمر مشرق يزيد جمالا  
كلما جدد في السماء انقلا  
وسكون يرقى القضاء ، جناحا  
هـ صل الأرض يفضوان جلالا  
هذه ليلة يشف بها الحسد  
ن ويغفر بها القضاء اختيلا

جتوها عطر النهر ، بشير<sup>(١)</sup>  
 شجر ، والشعر ، والموى ، والخيلا  
 وإذا النهر شاطئا ونمرا  
 بجارى أشعة وظلالا  
 ومسرى فيه زورق خيـ  
 ين ، صفرين ، يتعمان وصلا  
 يحسان الحنين في صدر ليل  
 ليس يلوي المموم والأوجالا<sup>(٢)</sup>  
 شهيد الحب منذ كان روبا  
 ت على مسرح الحياة توالى  
 وجرت ملء ميمية أحاديـ  
 شت عفا ذكرها لديه ودالا  
 فلك الباعث الأمى والخير الـ  
 سار في مهجة المحبة اشتعلا  
 لم ينجب قلبه ليلاد نجس  
 لا ، ولم يكت البندوب زوالا

(١) الأوجال : جمع رجل ، أي القنوف .

بِتَيْدٍ أَنْ الْقَفْصَاءَ أَوْحَى إِلَيْهِ  
 لِيَذُوقَ الْأَلَامَ وَالْآسَلا  
 فَأَحْسَنَ التَّفْؤَادَ بِخَفَقٍ مِنْهُ  
 وَرَأَى النُّورَ جَلَالًا حَيْثُ جَلَا  
 وَاسْتَخَفَّتْهُ مِنْ شِفَاهِ الْحَبِيبِ  
 مِنْ شَتُونِ الْمَوَى ، فَرَقَ وَمَلَا  
 وَتَجَلَّسَتْ لَهُ الْحَيَاةُ ، وَمَا فِيهَا  
 سَهَا ، فَرَاعَتْهُ فِتْنَةٌ وَجَمَالَا  
 فَبِجَنَّا ضَارِعًا : أَرَى الْكَوْنَ رَبِّي  
 غَيْرَ مَا كَانَ صُورَةً وَمِثَالَا  
 لَمْ يَكُنْ بِحَرْفِ الْعِبَابَةِ قَلْبِي  
 أَوْ تَمِييِ الْأَذُنُ الْقَنَاطِرَ مَقَالَا  
 أَتْرَاهَا تَفَيَّرَتْ هَذِهِ الْأَرْ  
 ضُ ، أَمِ الْكَوْنُ فِي غِيَالِي حَالَا  
 رَبِّ ، مَاذَا أَرَى ؟ فَرَنْتَ حَنَافَ  
 مُسْتَسْرَ الصَّنَى بِحَيْبِ الْمَوْلَا  
 إِنَّ هَذَا ، يَا لَيْلُ ، مِلْهُ شَاعِرًا

وتجلى الصدى الحبيب السحر  
في محيط من الأضواء خامر

وسكون يث في الكون رؤى  
وقفت عنده الليالي النواير

واستكان الوجود ، والتفت الدمع  
سر ، وأصفت ال صداء المقادر

لم يبرهن صورة ، ولكن رائه  
بصون الخيال من البصائر

قال : يا شاعري الوليد سلاماً  
هزت الأرض ، يوم جئت ، البشائر

فإليك الحياة شتى المعاني  
وإليك الوجود جتم الظاهر

لا تكمل كم آخر لك اليوم في الأ  
رض شفي الوجنان ، أسوان حائر

إن تكن ساورته في الأرض لا  
م وحقت به الجلود العوائر

فَلِكَيْ يَنْتَشِفَ مِنْ حَمَلِ النَّبِ —  
نَبِيٍّ جَمَالًا يُذَكِّي شَبَابَ الْخَوَاطِرِ  
وَلَكَيْ يَنْهَسِلَ الْعَادَةُ مِنْ نَبِ —  
عَرَّ شَهِيٍّ الْوَرُودِ ، عَذَابِ الْمَصَادِرِ  
فَلَكُمْ جَاءَ بِالْخَيْسَالِ نَبِيٌّ  
وَلَكُمْ جُنٌّ بِالْحَقِيقَةِ شَاعِرٌ  
إِنَّمَا بِمَعْدُ الْوَجُودِ وَتَشَقُّو  
نَ ، وَإِنِّي لَكُمْ مَثِيبٌ وَشَاكِرٌ  
وَلَكُمْ جَنَّتِي ، اصْطَفَيْتُكُمْ الْيَوْمَ  
مَ لَتُحْيُوا بِهَا جَمِيسِلَ الْمَائِرِ  
فَانْقُوهَا جَدَاوِلًا وَرَبَاعِيًا  
وَاجْعَلُوهَا سَرَجَ النُّهَى وَالتَّوَاظُرِ  
إِجْعَلُوا النَّهْرَ كَيْفَ شِئْتُمْ ، وَمُدَّوَا  
شَاطِئِهِ بَيْنَ الْمَرْجِحِ وَالتَّوَاظُرِ  
مَالَهُ ذَوْبٌ عَمْرَةٍ ، وَسَنَا شَمِ  
سِرِّ ، وَزَيْمًا قَدَرٍ ، وَالْحُلَاثَ طَائِرُ

وَضَمُّوا هَضْبَةً تَطْلُلُ عَلَيْهِ  
 ذَاتَ صَخْرٍ مَتَوِّجٍ الْمُثَنَّبِ حَاطِرُ  
 وَاغْرَسُوا النُّخْلَةَ الْجَنِيَّةَ فَوْقَ النَّبِ  
 سَحْرَ فِي التَّوْقِيفِ الْبَدِيعِ السَّاحِرُ  
 وَاجْلُوا جَنِّي قَصِيدَةَ شَاعِرٍ !

• • •

أَدْخُلُوا الْآنَ ، أَيُّهَا الْمُحْسِنُونَ  
 جَنَّةً كَثُمَ بِهَا تَوْعَدُونَا  
 لَجَلُّوْهَا مِنْ الْبَلَائِعِ زُؤَانًا <sup>(١)</sup>  
 وَامْلَأُوهَا مِنْ الْجَمَالِ فَتُونَا  
 اِمْلَأُوهَا فَنَاءً ، وَلَيْسَ فَتُونَا  
 وَانْشُرُوا الْعَمَقَ فَوْتَهَا وَالسَّكُونَا  
 شَبِيرَ لَحْنٍ يَرِفُ فِيهَا حَنُونَا  
 تَتَخَنَّى بِهِ الطَّبِيرُ وَمُكُونَا  
 وَمِنَّا مُشْرِقٌ يُفِيءُ الدُّجُونَا  
 سَرْمَدِي الشَّعَاعِ يَحْمُو النُّونَا  
 رَاقِي النَّوْرِ لَيْسَ بِمُثْنِي الْمَيُونَا

---

(١) الزود : الموضع لجمع له الأسماء وتثنية .

وَنَفَسُوا بِهَا كَمَا تَشْتَهِيهِ نَا  
 وَصِفُوا حَالَنَا جَدًّا وَلَا وَحِيدَنَا  
 وَوَرَدُوا نَدْبَةً وَغُصُونَا  
 لَا تَتَّخِذُوا بِهَا الْغَنَى وَالْمُجُونَا  
 وَاحْذَرُوا أَنْ تُذَكِّرُوا الْمَجْنُونَا  
 فَلَقَدْ ثَبَّ مِنْ هَوَاهُ شُجُونَا  
 وَعَلَا مَهْجَةً وَجَفَّ شَوْوُنَا (١)  
 وَهُوَ فِي جَنِّهِ لَمَسْدُ شَاعِرٍ

أَيُّهَا الشَّاعِرُ احْتَمِدْ قِيَامَكَ  
 وَاحْزَنْ الْآنَ مُنْشِدًا أَشْعَارَكَ  
 وَاجْلِسْ الْحُبَّ وَالْجَمْسَالَ شِعَارَكَ  
 وَادْعُ رَبًّا دَعَا الْوُجُودَ وَبَارِكْ  
 فَرْحًا وَازْدَحَى بِمِلَادِ شَاعِرٍ !

---

(١) الثَّانِي جَمْعُ شُورٍ وَشُورٌ : الْفَرْقُ الَّذِي تَجْرِي بِهِ الْمَسْرَعَةُ .

## نداء اليأس

أو الشدة الجهاد في حرة فلسطين

أخي ، جاوزَ الظالمونَ المدى  
فحقَّ الجهادُ ، وحقَّ القِدا  
أنتركهمْ يتنصبونَ المروبة  
جدَّ الأبوَّةِ والسُّوددا ۥ  
ولسوا يغيِّرُ حليل اليوف  
يُجيونَ صوتًا لنا أو صدى  
فجرَّدَ حاصكٍ من غمديه  
ظِلْسَ له ، بقَدُ ، أن يُغمدنا

• • •

أخي ، أيتها العربيَّ الأبي  
أرى اليومَ موعِدَنا لا القَدَا  
أخي ، أقبلَ لشرقٍ في أمّة  
تردّ الضلالَ وتُحيي المَدَى  
أخي ، إنَّ في القلْسِ أخطأ لنا  
أحدٌ لما النابحونَ المَدَى  
صيرنا على غَدَرِهِمْ قَادِرِينَ  
وكنا لهمْ قَدْرًا مَرصدا  
ملكعنا عليهم طلوعَ النُّسُونِ  
فطاروا هَبَاءً ، وصاروا مَدَى  
أخي ، قُمْْ إل قِبلَ المشرِّقِ  
لنحمي الكنيْسةَ والمجدنا  
بسُوءِ الشَّهيدِ على أَوْضِها  
بعائقُ ، في جيشه ، أحصدا



أُنحى ، قُسمٌ إليها نَشَقَ الغمارَ	دعاً قانِياً ولظى مرصدا
أُنحى ، ظمئت للقتالِ السيوفُ	فلوردٌ شَهاها الدمُ المُصعدا
أُنحى ، إن جَرَى في ثراها دمي	وأطبقتُ فوقَ حصانها اليدا
ونادى الحمامُ وجنَّ الحمامُ	وشبَّ القصرامُ بها موقدا
ففتش على مهجَةٍ حرّةٍ	أبت أن يمرَّ عليها العِدا
وتخذُ رايةَ الحقِّ من قبضةٍ	جلاها الوغى ، ونماها الندى
وكتبلُ شهيداً على أرضها	دعا باسمِها الله واستشهدا
فلسطينُ يتعدى حِمَاكَ الشَّبابُ	وجلَّ القِداثي والمُغتدى
فلسطينُ تحميكِ منا الصدورُ	فلما الحياةُ وإما الردى

## النشيد

● عندما ظللتني الوادي مساءً  
كان طيفٌ ، في اللجى ، يجلسُ قومي  
في يديه زهرةٌ تقطرُ ماءً  
عرفتُ عيني بها أدمعَ قلبي !

● قلتُ : مَنْ أَنْتَ ؟ ظَلَمْتَني عَجيباً  
نَحْنُ ، يا صاحِبَ : غريبانِ هنا  
قد نزلنا السهلَ والليلَ الرهيبا  
حيثُ ترعاني وأرعاكِ أنا !

● قلتُ بأطيفُ أثرتَ النفسَ شكا  
كيفَ أَقْبَلْتُ ؟ وَقُلْ لي مَنْ دَعَاكَ !  
قالَ أَشْفَقْتُ مِنْ اللَّيْلِ عَلَيْكَ  
فَتَبَعْتُ إِلَى الْوَادِي خُطَاكَ

● ودفا مني وغتاني النسيب  
 فمرفتُ اللحنَ والصوتَ الوديعا  
 هو حبي مسامَ في الليلِ شريدا  
 مظلما حيثُ لنلقاكَ جميعا !

● وتماقننا وأجهشنا بكساء  
 وانطلقنا في حبيبٍ وشجون  
 ودنا الموعدُ فاحتجنا غناء  
 وتظننناكَ والليلُ عيونُ

● أقبلَ الليلُ فأقبلَ موهنا  
 واتمسَّسَ مجليتنا تحتَ الظلالِ  
 وافيني نصدحُ بالحنانِ المني  
 ونصبَ الكأسَ من حمرِ الخيسالِ

● أقبلَ الليلةَ وانظرُ واسمعِ  
 كلَّ ما في الكونِ يشدو بمزاركُ  
 جئتُ بالأحلامِ والذكرى معي  
 وجلسنا ، في الدجى ، رهنَ انظاركُ

● سترى ، يا حسنُ ، ما أعددتُ  
لكَ من ذخيرةٍ وحسنٍ ، ومتاعٍ  
هو قلبي ، في الموى ، ذوقتهُ  
لكَ في رقائبِ الحسنِ وشعاعِ

● وهو شعرٌ صبورثُ ألوانه  
بهجةُ النجمِ وأحزانُ الشفقِ  
ونشيدٌ مثلتُ الحائِثُ  
حباتِ النجمِ في أذنِ الفسقِ

● ذاك قلبي عارياً بين يديكَ  
أخذهُ منك روّعاتُ الإلهِ  
فأملأه دماً في راحيتِكَ  
ودماءَ منك بسوحي الحياةِ

■ ياكي الأعلام ، عزونَ المني  
صاحكُ الآلام ، بسامَ الجراحِ  
لم يكنْ إلاّ هيباً مؤنساً  
بالذي أغرى بحبِّكَ الطماعُ<sup>(١)</sup>

---

(١) الطماع : الكبر والفساد .

● جُمْتُ فَيْكَ لَوْ بَعَثْتَنِي كَمَا  
 يَضَانِي النَّيْمُ فِي الْبَحْرِ الْعُبابِ  
 أَوْ يُلَاقِي فَيْكَ حَبَابًا مِثْلَمَا  
 يَلَاقِي ، فِي الضَّمَى ، لَحْ الشَّهَابِ

● زَهْرَةٌ أَطْلَعَهَا فَرْدَوْسُ حُبِّكَ  
 اسْتَلَفَتْ قَجَرَهَا مِنْ نَظَرِكَ  
 خَفَّتْ أَوْرَاقُهَا فِي ظِلِّ قَرِيكَ  
 وَسَرَتْ أَنْفَاسُهَا مِنْ شَفَتَيْكَ

● هِيَ مِنْ حُسْنِكَ تَحِيَّا وَتَمُونُ  
 فَاحْمِيهَا ، يَا حَسَنُ ، إِعْصَارَ التَّنُونِ  
 أَوْ لَمَّا الْإِدْفَاءَ مِنَ الصَّدْرِ الْخَنُونِ  
 أَوْ قَهَبَهَا النُّورَ مِنْ هَلْهِ الْعَيُونِ

● دَمَعُهَا الْإِتْدَاءُ وَالْمَطَرُ الشَّجَا  
 وَصَلَى أَثْنَانِهَا هَمْسُ النَّسَمِ  
 فَاحْبِسْهَا مِنْكَ الرِّيحَ الْمَرْغَبِي  
 تَصْلِحِ الْأَيَّامُ بِاللَّحْسَنِ الرَّغِيمِ

## نيسيدافريتي عودة الحارث

« إلى الذين تمسوا الحياة بحب الموت » ١ .

أرقصي ، يا نجوم ، في الليل حولي  
واتبعي ، يا جبال ، في الأرض ظلي  
واصدحي « يا جنادل النهر » نحي  
بأنثيد مايبك المنهل  
وارضي ، يا ربتي ، إلى وأدثي  
زهرات من عشبك المخضل  
ضمتني من عبيرها ونعامها  
قدما لم تظاك يوما يذل  
هزأت بالهراج من يختب التنب  
ث وأياب كل أضي وصل

واحملي ، يا رياحُ ، صوتي إلى السوا  
دي ، وضجتي بكل حزنٍ ومَهْلٍ

وانسمي بالفراغ ، يا نومةَ الليلِ  
ـل ، وكوني إلى الأحبة رُسلِ

إنَّ في حومةِ القبيلة نارا  
غسوت لي على مضارب أهلي

وكهنت حولها الصبايا وغنت  
بأغاني شبابها المتَهْلِ

صوتُ إفريقيا ووَحيُ صباها  
وقداءُ القرون بمدي وقبلي

باسمِها الخالد امتثقتُ حُسمي  
بيدٍ تخفضُ الحظوظ وتُمللي

وشربتُ الحميم من كل شبرٍ  
نارُها تُضجُ الصغور وتُبلي

وتَهَرَّتُ الحياةَ حتى كائني  
قدَّرُ ، تكتُبُ الحروفُ وأُمللي

يا حلاوى القيسلر أنتر المجى  
 سار على عتبة صواحب بئذلى  
 حب روجى الظامى وحب جراحي  
 رشفتة من عيونى كن النجل  
 واجتماعاتكن فوق شفاه  
 بمانسى الحبيسة كم أومات لي  
 حين ألقى زوجي على باب كوخسي  
 وأناسي على ذراعسي طفلي  
 وأنام الليل القصير لأطو  
 صارمي في سنى الصباح المطيل



## س

هـ إلى التي طينتي كيف أحب وكيف أكره هـ

هي الكأسُ مشرقةٌ في يدك ،  
 فإذا أرابسك في خمرها ؟  
 نظرتُ إليها وباعدتُها  
 كأنَّ اللبنةَ في قنطرةِها  
 أما دقتُها قبلَ هذا المَساءِ  
 وحرَّبتُ نشوانَ من سكرِها ؟  
 حلا طعمُها يومَ كنتَ الخليلَ ،  
 وكلَّ الصَّبايةِ في مرَّها  
 سكَّبتُ بها من يدٍ لم تكنْ  
 سوى الريحِ تنفُخُ في جمرِها

تَلَقَّتْ ! فهنا خيالُ السَّيِّ  
مَرَحَتْ وَغَرَدَتْ فِي وَكْرِهَا

وَحُرْفَتُهَا لَمْ تَزَلْ مُطْلَعًا  
تَسْمَعُ حَبْسَكَ مِنْ عَطْرِهَا

وَقَفَتْ بِهَا سَاهِمًا مُطَرِّقًا  
يُحَدِّثُكَ اللَّيْلُ عَنْ مَرَّهَا

مَكَائِكَ فِيهَا كَمَا كَانَ أَمْسٍ ،  
وَذَلِكَ مَنَاقِبُكَ فِي عَيْدِهَا

وَأَكَارُ حَمِيمِكَ فَوْقَ الْوَسَادِ ،  
وَفَوْقَ الْإِهْدَاكِ مِنْ مَرَّهَا

فَهَلْ ذُكِرَتْ حَقًّا صَفَاءَ الْحَيَاةِ ،  
وَذَوْبَ الْعَمَادَةِ فِي ثَغْرِهَا ؟

إِذَا فُتِحَ الْبَابُ تَحْتَ الظُّلَامِ  
فَكَيْفَ ارْتَمَاؤُكَ فِي صَدْرِهَا ؟

وَكَيْفَ طَوَى خَصْرَهَا سَاعِدَاكَ  
وَمَرَّتْ بِدَاكِ عَلَى شَعْرِهَا ؟

وما حله ؟ رِيشةٌ في يَدَيْكَ ؟  
أمر الكأسُ تَرَجِفُ مِنْ ذِكْرِهَا ؟

وما في جيِّكَ ، يا ابنَ النِّبالِ ؟  
سِمَاتٌ تُحَدِّثُ عَنْ هَدِيرِهَا  
لقد دَسَّ الْجَنَدُ الْأَمْسِيَّ  
حياةً حَرَمَتْ عَلَى طَهْرِهَا

بكى الفَنَنُ فِيكَ عَلَى شَاعِرٍ  
تَسَالَىهُ الرُّوحُ عَنْ تَارِهَا  
نَزَلْتَ بِهَا وَقْعِدَةً كَمْ خَبَا  
شُعَاعٌ وَغُيِّبَ فِي قَبْرِهَا

رَفَعْتَ نَمَائِلَكَ الرَّائِعَاتِ  
وَحَطَّمْتُهُنَّ عَلَى صَخْرِهَا

فَدَعَى زَهْرَةُ الْأَرْضِ ، يَا ابْنَ السَّمَاءِ ،  
فَأَتَى الْمِيرَا مِنْ شَرِّهَا

مَرَّحَكَ فِي التَّحْسِبِ الْعَالِيَاتِ  
وَلَوْ أَنَّ الْمُسَوِّرَ مَنَّ زُهْرُهَا

فَعُدَّ جَنَاحِيكَ فَوْقَ الْحَيَاةِ ،  
وَأَطْلَقَ نَشِيدَكَ فِي قَبْرِهَا

## ثبت الاعلام

- ٢٤٢  
 ابراهيم تلجي ٣٩ ، ٤٠ ، ١٠٣  
 ابن زهر ٢٠٥  
 ابن زهر الاتسيلي ٢٠٣  
 ابن سهل الاتسيلي ٢٠١  
 ابن الفارسي ١١٦ ، ١١٧ ، ٢٢٩  
 ابن ملك ( النحوي ) ٢٠  
 ابو القاسم الشافعي ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٤١  
 ابو شام ٢٨١ ، ٢٠٠  
 ابو الطيب المتنبى ٢٨١  
 ابو العلاء المعري ١٧١ ، ٢٧٧ ، ٢٨١ ، ٢٥٢  
 ابو فراس الحمداني ١٩٣  
 احمد حسن الزيات ٢٨  
 احمد زكي ابو شادي ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٩٠  
 ١٩١  
 احمد سعيد محبوبة ١٥ ، ١٦  
 احمد شوقي ٧ ، ٣١ ، ٤٥ ، ٩٢  
 ١٣٢ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٨٣  
 ١٩٢ ، ٢١٥ ، ٢٥٢  
 الانطاكيون ٢٤٥  
 الياس ابو شبكة  
 اينفصن ١٠١  
 ام نزار الملائكة ١٣٢  
 امين الحسيني ( مفتي فلسطين )  
 ١٢٧ ، ١٢٤  
 امين عثمان ١٣٤ ، ١٣٦  
 انطون غطاس كرم ٣٢  
 انور المعداوي ٧ - ١١  
 اونيلا ( يوجين ) ٢٢٦  
 ايليا ابو ملنسي ٢٧ - ٣٠ ، ١٩٠  
 ايليوت ( ت. م. ) ٢١١  
 ٣٥  
 البصري ٢٨١  
 بدر شكري السياب ١٦٠  
 بريستي ( ج. ب. ) ٣٢٨ - ٣٤٠  
 بوفلر ( شارل ) ١٦٧  
 بيرناتلو ( لويجي ) ٢٢٢

ت

تلي الدين السيد ٩

ج

جبرائيل تولا ١٣٤ ، ١٣٦

جبران خليل جبران ٢٧ - ٣٠ ، ١٩٠ ،  
جوسل منقلى الزهاوي ١٣٢ ،

١٩٢ ، ٢٧٠

جونس ( ملكيج ) ٥٥٣

ح

حافظ ابراهيم ١١٦ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ،  
١٣٥ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٥٦

١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٩٢

حجاج ( طيار مصري ) ١٢٤ ، ٢٧٥ ،  
حواء ٢٤٤

خ

خالد محيى الدين البرادى ٢١

الخليل بن احمد ١٩١

خليل شويوب ١٨٩

خليل مطران ١٣٢ ، ١٩٢

د

ديوتون ( الاب ) ٢١٤

دن ( ج.و. ) ٢٢٩ ، ٢٤٠

دوس ( طيار مصري ) ١٢٤ ، ٢٧٥

دو موسىه ( قفريد ) ١٩٢

ر

راسين ( جان ) ٣١١

الرسول الكريم ( النبي محمد ) ١٩ ،  
١٥٢

ز

زكي مبارك ٢٧٨

زولا ( ليل ) ٢٥١

س

سمد زغلولى ١٢٤

سميد مثل ٢٢ ، ١٦٧

سهيل ايوب ٧ ، ١١

ش

شكيب ارسلان ١٢٤

شوارزبيرك ( راشيل ) ٥٣

شوقي خليف ٧ ، ٣١ ، ٢٤ ، ٤١ ،

٧٦ ، ٨٠ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ،

٢٠٥

شيكبير ( وليم ) ٢٧٩ ، ٣١١ ،

٢٢٥

شيلي ( بريسى ) ١٣٦ ، ٢٣٥ ،

٢٧٩

ص

صالح جودت ١٤ ، ٢٩ ، ٤٠

ط

طارق بن زياد ٤٤ ، ١١٠ ، ١١١ ،

١٦٦ ، ١٧٢ - ١٧٥ ،

٢٠٧ ، ٢٧١ ، ٥٥٩

## ج

- المبلس بن الاحنف ٣٠٦  
عبد الحق لافضل ٢٨٧  
عبد العزيز آل سعود ( الملك ) ١٢٤  
عبد العزيز القسوقي ١٨٨  
عبد الغني التابلسي ١٥٢  
عبد المحسن الكاظمي ١٩٢  
عدي يكن ١٣٤ = ١٢٨  
علي محمود طه ( في اغلب صفحات الكتاب )  
عمر ابو ريشه ٢٩  
عمر الخيل ١١٥ ، ١١٦ ، ٢٨٦  
٢٨٧ ، ٥٠٠  
حنان ( جارية الناطلي ) ٢٤٧  
غوته ١٠٢

## ح

- حاروق ( الملك ) ١٣٥  
هانغر ( ريتشارد ) ١٠٢ ، ٣٦٩  
هرانس ( انتول ) ١١٤  
قراي ( كريستوفر ) ٣١٦  
لؤاد صروف ٥١٣  
عوزي القلوقجي ١٢٧ ، ١٣٤  
١٢٥  
عوزي المطوف ٢٩ ، ٥١٣

## ق

قطري بن المجادة ٢٧٧

## ك

- كهس ( جون ) ٣١ ، ١٠٢ ، ١٣٦  
٢٨١ ، ٢٨٠  
كودني ( بي ) ٣١١

## ل

- لامرتين ( القونسي دو ) ٢٨ ، ٣٩  
٩٧ ، ١١٣ ، ٢١٧ ، ٣٩٩  
ليلي العنبرية ٣٤٧

## م

- المسيح ٢٧٨  
محمد توفيق نسيم ١٢٤ ، ١٣٦ ، ٥٤٢ ، ١٣٦  
محمد خليف الله أحمد ٢١  
محمد سليم شوقي ٣٤١  
محمد رضا الشيبسي ١٣٢ ، ١٩٢  
محمد عبد المحطى الميمري ٢٩ ، ٣١ ، ٢٩ ، ٤٠ ، ١٣٤ ، ٥٦٤  
محمد عبد الوهاب ٢٣ ، ٢١٤ ، ٢٨٢  
محمد مقدور ٧ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ٤٥ ، ٩٢ ، ١٠٠ ، ١٠٨ ، ١١٢ ، ٣٤٨ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٥٧ ، ٣٧١  
محمود حسن اسماعيل ٢٩ ، ٣٠ ، ٥٥ ، ١٦٠ ، ٣٧٠  
مخروف الرصافي ١٣٢ ، ١٨٣ ، ١٩٢  
موسى ( النبي ) ٧٩  
موسكفيلد ( جون ) ٩٥ ، ٩٦

## ن

- نازك الملائكة ٢٢ ، ٣٤ ، ١٨٩  
نزار قباني ٢٣ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٥  
١٦٧ - ١٦٠  
نوح ( النبي ) ٣٠٢

ولادة بنت المصطفى ٢٢٧  
ويلز ( هـ.ج. ) ٢٤٠

ي

يوسف ( النبي ) ٢٠  
يوسف العظمة ١٢٧

هـ

هكيلي ( الدوس ) ٢٤٠  
هوسر ٥٢٥

و

وايلدر ( ثورتن ) ٢٢٧

## ثبت الموضوعات

٥	مقدمة الطبعة الثانية
٢٢	مدخل إلى الكتاب
٢٥	١ - شهرة علي محمود طه وشاعريته
٣٥	٢ - نظرات في سيرة الشاعر

### الجزء الأول

#### موضوعات شعره

٤٩	تمهيد : موضوعات الشاعر
٥٠	موازنة بينه وبين نزار قباني
٥٠	قصيدة ( امرأة من دحان ) لنزار قباني
٥٣	( قصة راشيل شوارزبيرك ) لنزار قباني
٥٥	جدول يصنف موضوعات علي محمود طه
٥٧	الفصل الأول : الشعر العاطفي
٥٧	١ - قصائد الحب
٥٧	أ - الحب والوصف
٥٩	ب - شعر الحب



٦٧	٢ - قصائد الوصف الفنائي ، خصائصها
٦٧	١ - وصف لا حب
٦٩	٢ - الحسبة
٧٥	٣ - النغم
٧٦	٤ - القنون القفطية
٨٠	٥ - أسلوب الموشع
٨٢	٣ - قصائد الحب الماطفي
٨٣	خصائص هذه القصائد
٨٥	الموقف اللاهوتي : الإحساس بمرور الزمن
٨٨	التمارض في داخل القصائد
٩٢	الفصل الثاني : الشعر الفكري
٩٣	١ - ظاهرة الملاح التائه
١٠٠	٢ - قصائد المجهول
١٠٤	٣ - الفلسفة والرمز
١٠٧	٤ - قصائد البطولة
١١٢	٥ - القصائد الروحانية
١٢٠	الفصل الثالث : القصائد الإنسانية والقومية : تمهيد وعرض
١٢٧	للملامح العامة لهذه القصائد
١٣٠	منبع هذه الظاهرة
١٣٤	الفصل الرابع : قصائد المناصب
١٣٦	أسباب ازدهارها
١٣٨	نماذج من شعر الشاعر

## الباب الثاني في أسلوب الشاعر

- الفصل الأول : أسلوب علي محمود طه ١٤٥
- ١ - ظاهرة الموسيقى : ١٤٦
- التناغم الصوتي ، المناسبة ، التكرار ، الجملان ١٤٧
- ٢ - المعجز على الصلح ١٥٩
- ٣ - الصورة الشعرية ١٦٠
- ٤ - اللفظة الحية ١٦٤
- ٥ - الرمز ١٦٧
- ٦ - الضوء واللون ١٧١
- الفصل الثاني : مآخذنا على أسلوب الشاعر ١٧٦
- ١ - الكلمات القلموسية ١٧٦
- ٢ - استعمال الترادفات ١٨٠
- ٣ - التورية ١٨١

## الباب الثالث

### إلحاق المروخي في شعره

- الفصل الأول : إلحاق المروخي في شعر علي محمود طه ١٨٧
- ١ - الأوزان المهمة ١٩٢
- ٢ - المقطوعة الثنائية ١٩٨
- ٣ - الموشح الوصفي الغنائي ٢٠١
- ٤ - القافية في شعره ٢٠٧
- الفصل الثاني : مآخذ على شعر الشاعر ٢١٢
- ١ - الوزن ٢١٢
- ٢ - القافية ٢١٤

## الباب الرابع آراء علي محمود طه

- ٢٢٥ الفصل الأول : آراء علي محمود طه في الشعر  
٢٢٥ ١ - نظرية في الشعر  
٢٢٦ أ - وظيفة الشاعر وخطابه  
٢٣١ ب - الشعرية والحزن  
٢٣٥ ج - الشعرية والأخلاق

- ٢٤٠ الفصل الثاني : آراء الشاعر في الحب  
٢٤٠ مقدمة

- ٢٤١ أ - الحب والطبيعة  
٢٤٤ ب - الحب والحرية  
٢٥١ ج - الحب والجمال  
٢٥٤ د - الحب والغريزة الجنسية

## الباب الخامس تعالج مطروحة من شعر الشاعر

- ٢٦٥ الفصل الأول : ثلاث قصائد

- ٢٦٥ ١ - القمر الماشق : قصيدة حب  
٢٦٩ ٢ - نشيد لإفريقي : من شعر البطولة  
٢٧٢ ٣ - امرأة وشيطان : قصة شعرية

- ٢٨١ الفصل الثاني : مطولة ( الله والشاعر )

- ٢٨٧ موضوع المطولة وبنائها العام  
٢٩٣ منزى للمطولة

- ٢٩٥ الأسلوب والوسائل الفنية  
٣٠٣ الجزء الفني للمطولة

٣٠٦	الوزن والقافية
٣٠٩	لغة القصيدة
٣١١	الفصل الثالث : مسرحية ( أخته الرياح الأربع )
٣١١	تقدمة
٣١٢	موضوع أخته الرياح وعقلتها
٣١٣	١ - لا ضرورة للفصل الأول
٣١٧	٢ - الأحداث لا ترتبط بضرورة مسرحية
٣١٩	٣ - ضعف الدوافع والعوامل
٣٢٠	٤ - كثرة الشخصيات
٣٢٣	٥ - ضعف الحوار
٣٢٦	٦ - باتنوزيس يرثي أزمردا
٣٢٧	شخصيات المسرحية
٣٣٠	الجانب الشعري في المسرحية
٣٣٤	لغة المسرحية
٣٣٦	الفصل الرابع : مسرحية (أرواح وأشباح )
٣٣٦	المشاكل العامة فيها
٣٤٢	موضوع المسرحية وحوارها
٣٤٥	جنس المرأة في (أرواح وأشباح )
٣٤٧	شخصيات المسرحية
٣٥٠	الشعر والمعرض في «أرواح وأشباح»
	الباب السادس
	من اللاح ■ إلى شرق وغرب
٣٥٧	تقدمة
٣٥٨	١ - من الحب إلى النزل

٣٦٢	٢ - من الصومعة إلى الشرفة الحمراء
٣٦٦	٣ - من الدين إلى الوثنية
٣٦٩	٥ - عناوين التواوين
٣٧٢	التصميم النفسي لتطور الشاعر

### مخطرات من شعر علي محمود طه

٣٧٥	الأجنحة المحترقة
٣٨٣	أغنية الجندول
٣٩٠	أغنية ريفية
٣٩١	إلى الطبيعة المصرية : خواطر حزينة
٣٩٣	التمثال
٣٩٩	الله والشاعر
٤٢٧	الأمسية الحزينة
٤٣٢	صخرة الملتقى
٤٣٩	امرأة وشيطان
٤٥٠	إنتظار
٤٥٣	أيتها الأشباح
٤٥٧	بحيرة كومو
٤٦١	تأسيس الجديدة
٤٦٤	خمرة الشاعر
٤٦٧	خمرة نهر الفرين
٤٧٠	خيال
٤٧٣	رجوع الماروب
٤٧٧	العشاق الثلاثة
٤٨٦	غرفة الشاعر

٤٨٩	عاشق الزهر
٤٩١	التقطب
٤٩٧	القمر العاشق
٥٠٠	كأس الحيايم
٥١١	في الشتاء
٥١٣	قبر شاعر
٥١٧	قلبي
٥٢٥	الكرمة الأولى
٥٢٧	لبالي كلبواتره
٥٣١	ليلة عيد الميلاد
٥٣٥	المدينة الباسلة
٥٤٢	مأساة رجل
٥٤٩	مخدع مقنية
٥٥٣	معصر الربان
٥٥٩	من قارة إلى قارة : طارق بن زياد في طريقه إلى الأندلس
٥٦٤	موت الشاعر
٥٦٧	الموسيقية الصماء
٥٧١	ميلاد شاعر
٥٨٥	نداء القداء
٥٨٧	النشيد
٥٩١	نشيد إفريقي : حودة المحارب
٥٩٤	هي

## كتب المؤلف المطبوعة

بغداد ١٩٤٧	شعر	عاشقة الليل
بغداد ١٩٤٩	شعر	شظايا ورماد
بيروت ١٩٥٧	شعر	فرارة الموجة
بيروت ١٩٦٢	نقد	قصايا الشعر المعاصر
القاهرة ١٩٦٥	نقد	الصومعة والشرقة الحمراء
بيروت ١٩٦٨	شعر	شجرة القمر
بيروت ١٩٧٠	شعر	مأساة الحياة وأغنية للإنسان
بيروت ١٩٧٢	اجتماع	التجزئية في المجتمع العربي
بغداد ١٩٧٧	شعر	ينير ألوانه البحر
بيروت ١٩٧٨	شعر	الفصاة والثورة

## يصدر قريباً :

نقد	سايكولوجية الشعر
قصص	الشمس التي وراء القمة





